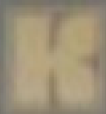
XX vek 

Miroslav Krleža

99 varijacija



duga

BIBLIOTEKA
XX VEK

10

Urednik
IVAN ČOLOVIĆ

Miroslav Krleža

99 VARIJACIJA

lexicographica

— eseji i zapisi —

NOVINSKO IZDAVAČKO PREDUZEĆE DUGA
Beograd, 1972.

Izbor, predgovor i redakcija
MATE LONČAR

Korice
IVAN MESNER, akad. slikar

PREDGOVOR

ENCYKLOPAEDIA KRLEŽIANA
ILI
KNJIŽEVNI NEMIR ERUDICIJE

U bogatom i raznovrsnom Krležinu djelu evo pred nama jedne nove knjige i u njoj, opet, teksta što se opire standardnoj klasifikaciji i prosudbi. Knjige po temi i stilizaciji posebne, različite, ali ipak po svemu — krležinske. Knjige, napokon, čiji su tekstovi nastajali u rasponu od dvadesetak proteklih godina, i koja je komstituirana izborom iz doista ogromne građe pa je, dakle, opsegom i sastavom mogla biti i drugačija, da joj karakter, smjer i vrijednost uopće ne budu izmijenjeni.

Od brojnih Krležinih eseja, osvrta i komentara, raznolike tematike, ovdje su izdvojeni samo oni pisani kao posebne jedinice za enciklopedije ili na bjelini njihovih prinosa kao marginalia lexicographica. Na taj način, njihova je namjera izričita ili uzgredna, proizašla iz kritičkih opaski. Ovi su tekstovi, dakle, po namjeni plod stanovite namjere ili pak usputni derivat, što s vremenom postaje promišljen izraz, vlastitog razloga i smisla, sve svrhovitiji.

Prema tome, ova je knjiga sukus Krležina leksikografskog rada, dokaz enciklopedijske širine i misaone koncepcije, i prinos stvaralaštvu — općem i vlastitom.

PROJEKAT I DJELO ENCIKLOPEDIJE

Pa iako ova knjiga nije ni po naravi niti svrsi prigodna, nego stvaralačka, njezin nas uvodni tekst — Prolegomena za Enciklopediju Jugoslavije[1] — *kao i drugi tekstovi uostalom, vraća povodu, povijesnim koordinatama nastanka.*

Neposredno po povratku iz Pariza 1950. godine, nakon izložbe jugoslavenskog srednjovjekovnog slikarstva i plastike, i svojega predgovora — Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije — *katalogu te izložbe, što je značila naš prvi značajni kolektivni prodor u svijet, Krleža je — zapanjen i zdvojan kako nas taj veliki svijet zapravo slabo poznaje — zamislio seriju naših retrospektivnih enciklopedija, dao potom inicijativu i odmah pristupio njihovoj realizaciji (na čelu Jugoslavenskog leksikografskog zavoda u Zagrebu).*

Sada, nakon dvije decenije, ta je ideja ostvarena, tako uvjerljivo da je njenu provedbu i enciklopedijsku stvarnost zbilja teško sumirati. Nacionalna i opća i cijeli niz stručnih enciklopedija[2] — to je tek puki zbir struka i izdanja opsežnih svezaka, s nekoliko naklada u više desetina stotina tisuća primjeraka. Govoreći o kvantitetu toga posla, Krleža prije nekoliko godina zbraja: „milijun i po enciklopedijskih knjiga znači četiri do pet hiljada tona knjiga, znači dvadeset do trideset vlakova knjiga samo za dvadeset posljednjih godina".[3]

---

[1] Ovaj je esej zapravo referat što ga je M. Krleža kao glavni urednik održao 28. I 1952. na plenarnom zasjedanju svih redakcija *Enciklopedije Jugoslavije;* objavljen je ranije pod naslovom — *O nekim problemima Enciklopedije* (Republika, Zgb. 1953, br. 2—3). Za knjigu *99 varijacija* priređivač je izmijenio glavni naslov ovog eseja i dodao sve podnaslove, uz autorovu suglasnost.

[2] *Enciklopedija Jugoslavije, Enciklopedija Leksikografskog zavoda, Enciklopedija likovnih umjetnosti, Muzička, Pomorska, Tehnička, Medicinska, Šumarska* i *Poljoprivredna enciklopedija* i *Bibliografija.*

[3] P. Matvejević — *Razgovori s Miroslavom Krležom,* Naprijed, Zgb. 1969. str. 88.

Iza toga podatka stoje brojni suradnici, posebne službe, mnogostruki katalozi, goleme mase građe, ispisa i bilježaka. Na pri-

Od početka do kraja enciklopedijskog rada, Krleža je više od svih svjestan značaja enciklopedijskog djela u cjelini za kulturu naših naroda i njihovu svijest o vlastitom povijesnom biću u prostoru i vremenu. Udahnjujući tu magistralnu svijest cijelom pothvatu, Krleža je, kao glavni redaktor, napose u Enciklopediju Jugoslavije *ugradio ogromnu svoju energiju i znanje, s vizijom cjeline i historijske svrhe stvarao misaonu os ogromnom zbiru pojava, pojmova, ličnosti i događaja. Toj je* Enciklopediji *Krleža najjasnije odredio razlog proniknućem smisla, izražena u nizu ekspresivnih definicija, od kojih neka ovdje — proistekla iz* Prolegomene *— bude spomenuta samo ona, da* Enciklopedija Jugoslavije, *kao odraz kulture i civilizacije svih jugoslavenskih naroda, „osvjetljava čitav reljef našega kroz vjekove razbijenog torza“, „dugotrajni nokturno naše tragične prošlosti“ — kritičkom rasvjetom, „postajući kompendijem pamćenja i podsjetnikom historijskih iskustava, a istodobno i putokazom za budućnost“.*[4]

Razlog, prirodu i smisao Enciklopedije *Krleža je, dakako, najobuhvatnije odredio u samoj* Prolegomeni *njenoga nastanka, dajući sasvim izvjesne smjernice njena karaktera i značenja. Iz mnoštva tema i problema, kroz obilje sugestivno naznačenog materijala, probija se sigurna dijagonala. Stvarana poglavito dijalektičkom metodom, kao objektivni pregled retrospektive historijske i kulturne baštine jugoslavenskih naroda kroz vjekove,* Enciklopedija *je imala prije svega kritički da obračuna s gomilom preživjelosti, s otrovom latinsko-grčkih raskola, šovinizma, megalomanije i međusobnih na-*

---

mjer, samo za *Bibliografiju* rasprava, članaka i književnih priloga — popise stotine hiljada autora i više desetina tisuća pseudonima i šifara, podatke od dva milijuna i dvije stotine hiljada bibliografskih jedinica. (Vid. M. Krleža — *Eseji*, VI, Zora, Zgb. 1967, str. 307).

[4] Usporedi razgovor M. Krleže s urednikom „Borbe“ od 29. i 30. XI i 1. XII 1957. i kataloški prospekt JLZ za *Enciklopediju Jugoslavije*, Zgb. 1970.

cionalnih negacija, da raskrsti s romantičnim zabludama svake vrste i da, zaronivši u naslage povijesti, ispita trajanje našeg etnosa kroz stoljeća. Prateći razvoj narodne svijesti preko rađanja suverenitetâ, ona će dokazati vitalnost i bogatstvo jugoslavenske civilizacije, poštivanjem posebnosti u koordinaciji historijskih i kulturnih vrijednosti. Poslije serija bojni, razdora i poraza, trebalo je „sakupiti svu političku, kulturnu i intelektualnu svijest o našoj vlastitoj pojavi u prostoru i vremenu. . ., u sintezi, koja ne će biti kult romantičnih fraza, nego istinit prikaz fakata . . .“[5]

Idejni je tako smjer na primjerno krležinski način trasiran kroz povijesno-kulturni reljef kao misaono-programska esencija cjelovita nacionalno-leksikografskog obujma.[6] *Provedbi toga projekta Krleža je pridonosio ne samo kao organizator i glavni urednik, nego i kao pisac, vlastitim tekstovima o istaknutim ličnostima hrvatske kulturne riznice,*[7] *ostajući pri tome na tragu* Prolegomene *nadahnuti tumač pozitivne misije i značaja* Enciklopedije *i kritički promatrač njenih slabosti, svjestan da ni taj „most u budućnost“*[8]*, ne može da preskoči „vlastitu sjenu“.*[9]

Međutim, i to treba osobito naglasiti, tema enciklopedijska, ni po opsegu predmeta ni po širini zahvata

---

5 Za razliku od drugih izvora, navodi iz *99 varijacija*, knjige koja je pred nama, neće biti posebno bibliografski u napomenama označavani. A Krležina djela navode se prema „Zorinom“ izdanju ***Sabrana djela Miroslava Krleže.***

6 Prilaz leksikografskom radu bio je bez naročitih ranijih rezultata u nas, ali s izuzetnim primjerima iz nacionalne tradicije, recimo jednoga *Gazophylaciuma* lepoglavskoga pavlina Belostenca. (Enciklopedijski latinski i hrvatski rječnik kajkavsko-čakavsko-štokavskog jezičnog blaga, redigiran već oko 1670. a tiskan 1740. — dvadesetak godina, dakle, prije prvog izdanja Rječnika Francuske akademije — *Gazophylacium* uskoro izlazi ponovo, u reprint izdanju zagrebačkoga „Liber“-a.)

7 Npr. o Augustinčiću, Gjalskom i Meštroviću — eseji ovdje objedinjeni poglavljem *Portreti*.

8 M. Krleža: „Stavili smo u zadatak sebi da budemo most u budućnost, a dobro kaže naša narodna poslovica, želiš li da te ljudi gaze, budi most.“ (Politika, 1. 2. i 3. I 1965)

9 Tako Krleža rezonira po izlasku posljednje knjige *Enciklopedije Jugoslavije*, u intervjuu za „Vjesnik“, 7. III 1972, str. 5.

i kritičkom prerezu, nije uopće Krleži bila nametnuta niti je njegovu djelu strana.

Ne računaju li se mnogobrojni i raznovrsni eseji i članci o desetinama stvaralačkih i historijskih osoba, enciklopedijski obrazac Krležina rada sustavno je programiran u planu tema i sadržaja časopisa „Danas", a ostvaren je već u prvih pet brojeva ovoga značajnog periodika, naročito u njegovu Indeksu, *registru i tumaču imena, knjiga, događaja, pojava i pojmova. Za taj je izuzetni enciklopedijski priručnik Miroslav Krleža, pored svojih glavnih suradnika, obradio nekoliko desetaka značajnih pojmova i ličnosti iz raznih oblasti.*[10] *Taj je Krležin indeks ponovljen znatno proširen i obogaćen u njegovoj knjizi eseja* Evropa danas *pa se iz retrospektive može slobodno smatrati značajnim prethodnikom ove zbirke —* 99 varijacija.

Prema tome, enciklopedijska struktura nije za Krležu nova; kao potreba, izraz i mjera njegova duha i djela ona mu jest prirođena.

Otuda ništa prirodnije od nakane da se ta sklonost, erudititvni fond i živ temperament iskažu potpuno kroz enciklopedijski projekat i djelo, i sustavno kroz enciklopedijske eseje, osvrte, članke i bilješke, postavši tako ostvarenost — bez koje se ne može.

KRITIČKI PRESJEK POVIJESTI

S tim u vezi, ni Prolegomena *nije osamljen Krležin tekst ovoga tipa, naprotiv — jest dio jedne cjeline, točnije određenoga niza. Sa zajedničkoga tematsko-idejnog vrela tih su godina, oko 1950., ekspresivno nastali Krležini kapitalni kulturno-povijesni eseji:* Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije, Zlato i srebro Zadra *i*

---

[10] Pisao sam opširnije o Planu i Indeksu „Danas"-a u studiji *Život i vrijednosti časopisa „Danas"*, pogovor reprint izdanju *Danas*, I, II, Liber, Zgb. 1972, Dodatak pretisku, str. 1—60.

Zadarski zlatari, *pa* Srpska i makedonska freska, Bogumilski mramorovi *i drugi. Svima njima prethodi značajni esej* Illyricum sacrum[11] *iz rukopisa kasne jeseni 1944., pisan dakle za ratnoga nokturna u potrazi za izvjesnostima opstanka na ovome tlu, i kao uvodni tekst povezan sa spomenutim u organsku cjelinu V knjige Krležinih* Eseja. *Svi ti eseji govore o ilirskom reljefu, okrenuti slavenskom suverenitetu, dokazima nonkonformizma postojećega trećeg svijeta, što se pojavio u ovom prostoru na razmeđi Istoka i Zapada i nije, uprkos svemu, nestao. Govoreći o vjekovnom Antemurale Christianitatis, Krleža je nadahnuto i temperamentno zapravo neprestano pratio koji su sve „dramatski elementi ove dugotrajne i krvave borbe za naš politički, intelektualni, moralni i umjetnički opstanak...“*[12]

Ponesena ovom Krležinom spoznajom i inspiracijom, u tom slijedu i Prolegomena *sadrži zajedničku vrijednost, srodne misli, iste intenzitete, ali je posebno produkt još jednoga negativnog iskustva i — dalje — promisao i izravna smisaona najava krupnoga poduzeća.*

Ostali, brojni tekstovi iz knjige 99 varijacija *jesu* Marginalia lexicographica, *nastali kao Krležini osvrti i zapisi na rubu enciklopedijskih prinosa raznih suradnika, i sadrže autorove kritičke opaske na rukopise za* Enciklopediju Jugoslavije, *te* Muzičku *i* Likovnu enciklopediju. *Sve se Krležine marginalije iz* 99 varijacija *dijele na dvije oblasti i daju se svrstati u* povijesnu *i* estetsko-umjetničku *skupinu. Same po sebi znak protivljenja ili simpatije, motivirane određenim neslaganjem s tretmanom predmetne pojave ili ličnosti kao neposrednim povodom, ove se marginalije u tom okviru ne iscrpljuju. Naprotiv, Krleža se u njima izdiže iznad toga povoda u samostalno stvaranje, osobene va-*

---

[11] Objavljen prvobitno u časopisu Matice hrvatske, Kolo, Zgb. 1963. br. 7.

[12] *Zlato i srebro Zadra, Eseji,* V, str. 79—80.

rijacije, zaokružene esejističke cjeline i minijature misaono-kritičkog mozaika.

U nedavno objavljenim Krležinim dnevnicima taj se postupak nastanka može pratiti i kroz svjedočanstva, jer se rad na marginalijama i njihovo narastanje spominju na više mjesta. Na primjer: „Marginalia lexicographica u vezi sa člankom V. Č. o srpskoj historiji. Četrdeset napomena. Ovaj materijal može se upotrijebiti kao serija klasičnih citata za tezu o zakašnjelim mentalitetima."[13]

Na taj način stvarani, povijesni eseji, zapisi i krokiji Iz hrvatske kulturne historije *jesu dalja specifikacija i razrada tema i ideja iz nabrojanih krupnih eseja, što tretiraju trajanje nacionalnoga bića u povijesnom vremenu i prostoru. Krleža u njima iznosi svoje otpore, gradi svoje dijagonale u dubinu prošlosti kroz naslage historijskih mitova i zabluda, do pokazateljâ na osnovu kojih komponira vlastitu viziju i istinu. Ovi Krležini eseji i zapisi znače prije svega kritičku procjenu ustaljenih (ne)istina, reviziju službene historiografije, demistifikaciju povijesti. Suprotstavljanje je izrazito polemički iskazano, i nije pretjerano ove tekstove nazvati novim* Mojim obračun s njima. *Nijedno Krležino djelo poslije te knjige iz 1932. i* Dijalektičkog antibarbarusa *iz 1939. godine ne posjeduje takav kritičko-polemički arsenal kao zbir marginalija* Iz hrvatske kulturne historije. *Svi poznati elementi njegova kritičkog registra ovdje su oživjeli, ponovo demonstrirani na djelu. Kritika i persiflaža idejne i političke izokrenutosti historijske istine odnosi se, dakako, prije svega na historiografiju i njene metode i protagoniste — Ćorovića, Stanojevića, Klaića, Šišića, Smičiklasa, Baradu, Lukasa i druge, što su povijest tendenciozno tumačili prema sopstvenim ideološkim, nacionalnim ili religioznim nazorima ili pak u skladu s vladajućom političkom konjukturom. Obrasci Krležine*

---

[13] *Fragmenti dnevnika iz godine 1968*, Dometi, Rijeka, 1972, br. 1—2, str. 21. Zapis je datiran 25. I 1968.

negativne kriteristike dosadašnjih „naučnih" postupaka tendenciozne politizacije historije jesu, pored ostalih, tekstovi Zetski kralj Bodin, Domagoj, Balšići *i* Branimir.

U Krležinoj polemičko-ironijskoj interpretaciji ta je historiografija „romantičarski brbljava", i „zadaje glavobolju" prepisivanjem „otrcane kičerske romantike, sa često prozirnom namjerom sitnog politikantskog krijumčarenja neistina i šovenskih aluzija". Krležine ocjene su nepoštedno obezvrjeđujuće za historiografiju „kada pod naivnom vinjetom švercuje sumnjivu robu", umjesto istine — „izobličenje istine", „slobodne fantazije" „našeg nacionalnog teatra", o kojem povjesnici — „ovi pjesnici bez dara" — „pišu komedije za našu historiografsku pozornicu". Tako se parafraziranjem prošlostoljetnih „rodoljubivih tekstova" pod firmom povijesnog ispitivanja tjera „nacionalna propaganda", „idealistička apologija". I na primjeru Balšića „takva lažna instrumentacija, kad se stvari prikazuju u opernim kostimima, uz romantičnu pratnju violina, ne podudara se sa stanjem historijskih fakata, a kao metoda travestira istinu, krivotvori događaje i datume, i od kaosa i rasula divljeg, primitivnog, barbarskog, da, upravo kriminalnog stanja stvara svetitelje na političkom i nacionalnom ikonostasu i tako uspavljuje svijest, zarobljujući logiku sažaljenja dostojnim neistinama, oko kojih pali svoj katedarski tamjan kao oko svetinja".

Nasuprot idili, Krleža je izričito naglasio kako se ta povijesna „skorpionska i vučja problematika ne može prikazati s lažnim patosom" romantičnih hipoteza kao „patetična evokacija", jer je zbilja tome stilu i metodu sasvim oprečna.

Kompoziciona struktura razvijenijih Krležinih marginalija Iz hrvatske kulturne historije *jest identično zakonita: kreće se od polemičke interpretacije i persiflažnog razaranja krivih postavki ka skiciranju temeljnih polazišta pa značajnih podataka za vlastitu projekciju*

ličnosti i događaja, njihova mjesta i značenja u povijesnom kontekstu i danas. U tim je zapisima očita glavna Krležina magistrala naše povijesti: od bogumila preko Križanića na Kranjčevića, kao mjerilo i putokaz. „Bogumilska hereza" — sama obrazac nezavisnosti treće komponente, od koje most ide do titovske hereze 1948. — Krleži je najmiliji motiv „vjekovnog trajanja" „tipičnog nonkonformizma", na kojoj liniji Krleža simpatizira i Jurja Dragišića, naglašujući njegovu „buntovnu sklonost", i M. A. Dominisa i Svetozara Markovića, i druge sljedbenike prevratnog in tyranos smjera. Sagledajući historijsku baštinu od hrvatskog jezika u 11. stoljeću do naših dana, Krleža razbija megalomanije, tragične zablude i malograđanske fetiše jednako i kad piše o dominikancima i kad daje moralno-psihološki i politički presjek atentata i kad govori o davorijama kao bijednim naivnostima, koje su predstavljale ipak nacionalno-politički optor hrvatskog naroda ropstvu. Ne libeći se iskaza neugodnih za provincijalne historizme, Krleža se historijski egzaktno usprotivio krivom odrazu činjenica, na primjer i načinu na koji se piše o „slatkom Pravoslavlja", „sa trajnim tremolom pseudorodoljubive naricaljke", kao i o Hrvatskoj uopće.

Prihvativši Matoševu gorku spoznaju o zaturenosti malog naroda, Krleža je u stilu svoje Hrvatske književne laži (1919) ustvrdio da je i „čitava naša književna panorama prenagomilana masom neznatnih detalja i jeftinih bazarskih rekvizita", zbog čega treba provesti reviziju i preocjenjivanje svih vrijednosti.

Sve ove zapise Iz hrvatske kulturne historije nije pisao katedarski profesional već stvaralac i humanist, i njihova magnetičnost nije u domeni objektivne točnosti, egzaktne neutralnosti, već u objekciji jedne nemirne erudicije, naporu kritičke misli, radu imaginacije i daru njihova izraza. Izraza što ove objekcije sa razine znan-

stvene rasprave i podiže na književno-esejistički rang, gdje je racionalno-egzaktni sloj oživljen polemičkim temperamentom i oporbeno-kritičkim nabojem strukture.

PRINOSI CJELOVITOSTI POETIKE

Druga, znatnija skupina Krležinih leksikografskih marginalija iz 99 varijacija *varira teme stvaranja i vrednovanja umjetnosti, i odnosi se na likovno-muzičko-književnu prirodu razdobljâ, djelâ i subjekata, kreativnog dara i procesa. S ovom skupinom po naravi teme i tretmana cjelinu čine i enciklopedijski eseji-portreti Augustinčića, Gjalskog i Meštrovića. A svi ovi tekstovi zajedno pripadaju značajnoj teorijsko-kritičkoj oblasti Krležina književnog djela što se bavi nastankom, karakterom i smislom umjetnosti. Temeljni su eseji te oblasti, zapravo Krležine estetike* — Predgovor „Podravskim motivima" Krste Hegedušića *(1933),* Dijalektički antibarbarus *(1939),* Govor na Kongresu književnika u Ljubljani *(1952) i referat* O tendenciji *(1954), da spomenem samo najznačajnije jer ima još Krležinih tekstova te vrste sve od „Plamena" do „Foruma".*

Marginalije variraju poglavito iste probleme umjetničkog stvaranja, suodnosâ umjetnosti, slobode i tendencije umjetničkog čina, te pitanja izraza, angažiranosti i svrhe umjetnosti, pa su zapravo dalja razrada, specifikacija, potcrtavanje i produbljivanje, potkrepa osnovnih Krležinih ranijih teza ili pak njihova provjera kod drugih stvaralačkih iskustava u zbiru eseja o nizu likovnih, muzičkih i književnih stvaralaca i djela.

U toj oblasti Krležina djela potpuna su novost Varijacije na muzičke teme, *gdje su eseji o klasicima i velikanima muzike najcjelovitiji i literarno najčistiji. I u tim je esejima Krleža odstupio od tipske predodžbe idealiziranih životopisa muzičkih velikana, suprotstavlja-*

jući joj istinu — „trajno uzrujana stanja očajnih i strastvenih raspoloženja“, „bolno i ranjeno trzanje“ „slijepog zanosa i iskrenog očaja“ (čak i jednog Beethovena). Pišući o muzici, Krleža je prije svega postavio i pitanje načina i smisla toga pisanja, i odgovorio potvrdno, da „muzika traži pratnju pjesničke riječi kao komentar“. Iz analognog odnosa reciprociteta, kako je „muzika neka vrsta poezije“ „jer ni poezija nije drugo nego neka vrsta muzike“, slijedi naznaka: o muzici se mora pisati jedino pjesnički, „na visini muzičke teme“, kao što uostalom i o slikarstvu treba govoriti poetski, jer je slikarstvo (jednog van Gogha npr.) „zaista poezija sama“. I doista, u ovoj knjizi nigdje Krleža i nije ispoljio toliko izvornog pjesničkog nadahnuća i zanosa, i nigdje kao ovdje tako visoke artističke stilizacije. I kad evocira životopise pojedinih umjetnika, povijesno-umjetnički kontekst, doživljaje njihove glazbe, boje, slike i vizije nastale od zvučnih impulsa i impresija, i kad riječju izražava posebnosti melodije, cikličke krugove skladbe, zakonitosti kontrapunkta i ritmiku sinkope, ili kad predočava posebice Berliozovu „teoriju o sinhronom, paralelnom strujanju umjetničkih vrsta, u svim fazama kompozicije, u riječi, u slici i boji“.

I u tim muzičkim esejima, kroz usporedbe, analogije i razlike znamenitih stvaralaca, Krleža je dolazio do univerzalnijih zaključaka i iskaza o umjetnosti uopće. Do onih važnijih postavki, dakle, što se nadnose vrijednosnim značenjem nad pojedinačne primjere i postižu dignitet općosti. Kao na primjer: „Mozart svojim djelom dokazuje staru i u historiji umjetničkog stvaranja neoborivo provjerenu istinu: veličina umjetnika nije drugo nego svjedočanstvo duboko ljudskih, svakom živom čovjeku možda nejasnih, ali u svima nama podjednako živih, uznemirenih osjećaja, koje u autentičnim umjetničkim objavljenjima čitamo, gledamo ili slušamo kao zapise svojih vlastitih zagonetnih nesnalaženja pred lju-

bavlju i smrću, tim prvim i posljednjim tajnama života.“ Nema dvojbe, ovo je jedno od bitnih mjesta cijele Krležine poetike, isticanje te primarno ljudske kvintesence umjetnosti, kojoj je Krleža bio i ostao vjeran, ali koju nigdje u svom djelu nije tako jasno eksplicirao.

Za Krležu umjetnički stvarati znači — stvarati umjetnički. *A umjetnost je prije svega plod dara, subjektivnoga temperamenta i nadahnuća, a ne svjesne volje i direktivnoga programa, kao što ni pitanje stvaralačkog dara i zračenja invencije „nije pitanje mozga ni razuma“. Još u* Predgovoru „Podravskim motivima“ *Krleža je tvrdio kako je ljudski „nagon koji se opire smrti — roditelj svake žive umjetničke zamisli“, što se nastoji objektivirati da bi zaustavila ljudski trag u vremenu. Nakon toga je decidirao: „snaga tih uzbuđenja — nije isključivo razumne prirode“, jer umjetnička nadahnuća naviru „više iz primozga“, iz skrivenih pobuda i tamnih strasti, stihijno, iz zaumnog i iracionalnog čovjekova bića.*[14] *Zato ni „umjetnički stvarati ne znači samo htjeti već i umjeti“,*[15] *a za to je primarni uvjet individualni talenat i subjektivna sklonost, izvor osobne nadarenosti, inspiracija a ne imitacija.*

Složenom fenomenu bivstva i motivacije umjetničkog stvaranja Krleža se neprestano vraća u svojim varijacijama, marginalnim zapisima i esejima dograđujući tako spektar svojih nazora, pronicknuća i slutnji. U tim je objekcijama njegova erudicija jednako bogata i potčinjena difuznom kreativnom iskustvu, a izričaj je vrlo precizan i razložno jasan.

Umjetničko stvaranje za Krležu jest pitanje života i smrti, oporuka, „moralna egzistencija“, „viši stupanj saznanja“, provala stvaralačkog temperamenta što nosi „preko žanra kao katarakt ingeniozne bujice“[16]. *Umjet-*

---

[14] Vid. *Predgovor „Podravskim motivima“ Krste Hegedušića, Eseji,* III, str. 309. i 315.
[15] M. Krleža — *O tendenciji u umjetnosti, Eseji,* I, str. 229.
[16] Kakav je npr. ponio Géricaulta, u Krležinoj interpretaciji.

nost jest krvava istina, pitanje karaktera, „dubokog moralnog osvjedočenja pod zvijezdama“, uvijek dramatski čin stvaralačkoga bića. Tada se objavljuje neposredno i iskreno ljudsko *bez čega bi umjetnost bila „besmislena igrarija“, jer je slikarstvu i umjetnosti uopće jedina svrha da bude „svjedočanstvo onih senzacija, od kojih je čovjek stvoren“. Bez tih atribuda stvaranje gubi svoje imanentne umjetničke značajke, postaje imitacija, moda, aranžman, prijevara.*

Iako ne promatra umjetnost kao društveno izoliranu pojavu, izdvojenu i zatvorenu u sebi, po sebi i za sebe, Krleža kod oslona na marksističku doktrinu precizira da Marx, kad govori o nadgradnji, misli na „gejzirsko previranje“[17]*, i ističe posebne zakonitosti umjetnosti, gdje često „magneti forme“ djeluju mnogo intenzivnije od motivacija društvene naravi.*[18]

Tretman procesa umjetničkoga stvaranja, te karaktera i prirode umjetnosti neodvojiv je od pitanja svrhe, smisla i tendencije umjetnosti, čemu je Krleža posvetio najdinamičnije stranice svoje estetike od Predgovora *preko* Dijalektičkog antibarbarusa *do* Ljubljanskog govora, *eseja* O tendenciji, *do knjige* Razgovora ... *i do ovih* 99 varijacija, *boreći se protiv utilitarnosti i izopačenja tendencije — trajno u tzv.* sukobu na ljevici.[19] *(Naša je socijalno lijeva literatura između dva rata i nastala na tradiciji Krležina djela, ali se pod direktnim utjecajem harkovske linije okrenula zahtjevu podređenja umjetnosti političkoj borbi, kad se Krleža, napadnut s lijeva zbog solipsizma i subjektivnosti, drastično odvaja: teorijski i kritičko-polemički brani umjetnost, stvaralački subjekt i „dostojanstvo lijeve knjige“. Napredna se*

[17] *Uvodna riječ za časopis „Danas 1952“*, Forum, Zgb. 1962, br. 5, str. 784.

[18] Usp. *Govor na Kongresu književnika u Ljubljani, Eseji*, VI.

[19] O ovom složenom pitanju vid. Lasićevu knjigu *Sukob na književnoj ljevici 1928—1952*, Liber, Zgb. 1970. i tekstove koje sam naveo govoreći o njoj u „Delu“, Bgd. 1971, br. 5, kao i moj esej *Kad estetska pitanja postanu politička*, Politika, 17. april 1971, str. 19—20.

književnost i misao uopće podvaja na međusobno oprečne struje, svaka nošena svojom vizijom (ne)skada umjetnosti i revolucije, i ta oporba dobija dramatske razmjere u vrijeme časopisa „Danas“ (1934) i naročito „Izraza“ i „Pečata“ (1939—40), s mnogostrukim referencama na poslijeratni književni život i razvoj umjetnosti.)

Za Krležu su ljepote „postignuti životni intenziteti“, a „značenje ljepote ne leži — isključivo — u tome, da li je lijeva ili desna“[20]*. Također u* Predgovoru *Krleža je konstatirao: „tendencija u umjetnosti stara je kao i umjetnost sama“, da u varijacijama doda kako u povijesti umjetnosti i književnosti „zapravo nema ni jednog velikog imena koje ne bi bilo tendenciozno“. Ali se, unatoč tome ili bolje — u skladu s tim, polemički i teorijski suprotstavio izravno dirigiranim socijalnim i političkim tendencijama u oblastima likovnim i književnim i svakom ograničavanju slobode umjetničkog bića i spontanosti stvaranja.*

Da bi uopće bilo to što jest, po svojim primarnim atributima, umjetnost mora ostati prije i iznad svega umjetnost, a umjetničko stvaranje imanentno svojoj biti. Zastupajući u Dijalektičkom antibarbarusu umjetnički *izraz lijeve tendencije, Krleža je svoju poziciju nedvojbeno decidirao: „tendenciozna umjetnost ima smisla samo onda kad je umjetnost koja je tendenciozna“*[21]*.*

Govoreći u varijacijama o estetici Druge internacionale, Krleža ispituje političku tendenciju umjetnosti i njenu degradaciju u vidu ždanovizma i gerasimovštine, kao oblike raščovječenja umjetnosti, po umjetnost jednako pogubne kao i goebbelsovska propaganda[22]*, jer su ista „smrtna opasnost za svaku pjesničku slobodu“, kad*

[20] *Predgovor „Podravskim motivima“, Eseji,* III, 311. i 318.

[21] Pečat, Zgb. 1939, br. 8—9, str. 119.

[22]. Ista je heretička teza o podudarnsoti crkvene, jakobinske, fašističke i ždanovske direktivne estetike sadržana još u Krležinu eseju *O tendenciji u umjetnosti,* iz 1936.

se „pod krinkom etetske diskusije radilo zapravo o fizičkom uništavanju političkih protivnika".

Te je, za oficijelnu lijevu doktrinu heretične, nazore i postavke Krleža dalje razvio i osnažio u esejima o značajnim stvaraocima iz 99 varijacija *vezujući ih za problem angažmana u umjetnosti. Kad postavlja* Barbusse — Barrès, paralelu, *Krleža polazi od tendencije u umjetničkom stvaranju koje je brojnim direktivama, pravilima i propisima*[23] *imalo da se podredi ideološkoj i političkoj propagandi. Rezultati tih bezbrojnih „jalovih disciplinarnih napora kroz vjekove" pokazuju, po Krleži, kako se „nikada nikakvim dekretom ni tendencioznim receptom nisu mogli postići umjetnički uspjesi ravni onima, kakvi se javljaju kao rezultat od svakog propisa slobodne individualne inspiracije".*

Slijedeći tu temeljnu misao, Krleža je analitički pokazao, slično eseju O tendenciji u umjetnosti *(1936) na primjeru ruskih programskih slikara i Murilla, kako ni tendencija idejno svjesnoga Courbeta nije dala vrijedna djela na motive Komune, dok je „potpuni indiferent" Manet progovorio „nerazmjerno dramatskije", što je još jedan dokaz kako se „u svijetu umjetnosti veoma malo može postići određenom i svjesnom voljom". I taj se primjer od primjera do pravila realizira u temeljni zaključak Krležine estetike, da „subjektivna volja ili ideološko uvjerenje nisu nikakve garancije za vrijednost umjetničkog djela".*[24] *I primjer Gjalskoga potvrda je toga stava, kao što je Gjalski inače, za ocjenu kojega Krleža primjenjuje Engelsov spoznajni kriterij vrednovanja umjetničkog djela, onda i dokaz da „stilsko estetska formula kod procjene vrijednosti pojedinih pisaca nije uvijek konačna mjera".*

---

[23] Ove tri riječi neizbježivo asociraju Pricin antipečatovski članak Recepti, propisi i dogme, Izraz, Zgb. 1939, br. 9.

[24] Koliko je taj zaključak bitan svjedoči i podatak da ga je Krleža doslovice ponovio u razgovoru s Matvejevićem. Vid. nav. djelo, str. 150—151.

Ta su vrijednosna načela primijenjena i dokazana i u 99 varijacija *pri ocjeni kiparskog djela Antuna Augustinčića i Ivana Meštrovića. Za prvoga je Krleža istakao kako je u svojim slobodnim inspiracijama stalno stvarao jedino po vjekovima ovjerovljenom pravilu, da „spomenik ima jedino svoje obrazloženje u arhitektonici skulptorske mase", jer mu je „igra mramornih sjenki i svjetlosti jedina magija" i kiparski zakon modelacije, a za drugoga da otkriva svoj „unutarnji umjetnički lik" nezavisno od političke i religiozne retoričke tendencije kosovskog hrama, vidovdanskog mita i rasnog poslanja. Upravo na primjeru Meštrovića Krleža je demonstrirao svoje estetsko čulo za izvanredno bogat „raspon čiste ljepote u beskrajnim varijacijama", jasnoću njegova stila, bogat dar mašte i izuzetno razvijen osjećaj plastike, i ponovo ispoljio svoj kritički stav prema suvišnom romantično- političkom hibridu njegova djela. I tu se Krležin tekst uzdiže do načelne vrijednosti suđenja, kao univerzalni iskaz temeljite estetičke valjanosti. „Umjetnička pojava Ivana Meštrovića ilustrira veoma uvjerljivo kako za procjenu vrijednosti umjetničkog djela nisu od pretežne važnosti ni religiozne ni političke ni estetske programatske teze ako je snaga umjetničke fantazije tako neposredno elementarna i ako je inspiracija ponijeta stvaralačkim temperamentom tako sugestivna, kao što je to bio slučaj kod I. Meštrovića. Osim umjetničkog, svako drugo (religiozno ili političko) tumačenje likovnog govora je isprazno; nevažna je, prema tome, u slučaju vlastitog djela i sama subjektivna interpretacija umjetnika Meštrovića, kada on programatski, u ulozi političkog propagandista ili vjerskog mislioca, objašnjava mističnu simboliku svojih kipova."*

Osim prikazanih oblika, do kakvih primjera angažmana umjetnost dopire u dramatskom razdoblju pokazuje i izuzetan skup Krležinih eseja i zapisa Ekspresionizam, *što objedinjuje izvrsno poznavanje materije, knji-*

ževno-teorijske naznake i kritičke opaske u preglednu fresku nemirâ duha i putova ekspresionističkih stilova evropske umjetnosti.

Prema tome, postaje očigledno da se bez varijacija i eseja o umjetničkom stvaranju neće ubuduće, kao ni dosad, moći poduzeti nijedno ozbiljnije razmatranje Krležinih shvaćanja i vrednovanja umjetnosti, jer su ti tekstovi potvrda i bitna dopuna njegove eksplicitne poetike, pridonoseći značajne prinose teorijskoj razini kritike i cjelovitosti estetike Miroslava Krleže.

ZAKLJUČNI ZBIR

Da sumiramo, dakle, za Krležu Enciklopedija *nije bila početak već — realizacija: od misaono-idejnih zamisli, provodnih osi, kroz neposrednu provedbu znanstvenih radnji do stvaralačkog oživljavanja golemog materijala u knjigama, što ukidaju prazninu povijesnim dokazima postojanja, kao krupni trag koji pokoljenja namiru dolazećim — opirući se nestanku.*

Dakako, kod toga treba odvojiti zajedničko od ličnog: ni sve zasluge niti pak propuste ne treba pripisati isključivo Krleži. Ali, udragivši tu pune dvije decenije svoje stvaralačke energije i zrelosti, nakon ostarenih rezultata, Krleža priznaje, bez žaljenja, ipak s izvjesnom gorčinom, kao umjetnik: „Da, za mene lično, na kraju puta, ovaj posao predstavlja lakouman gubitak vremena.“ No, njegova je stvaralačka ličnost cjelovita pa i ta svijest nije jednostrana već difuzna, gradilačka i u sumnji i pitanju: „Što je tu literarno ili „para-literarno“, *a što je socijalno? (...) Osim političke djelatnosti čovjek je zapleten* „para-literarno“ *čitavim nizom raznolikih funkcija, a na kraju od tog ogromnog „para-literarnog“ kvantiteta također se cijedi ili destilira literatura. Do-*

brim dijelom ona i sama nije drugo nego para-literarna paradigma ili parabaza."[25]

Teško je preciznije fiksirati ovu vrstu Krležine djelatnosti. Ta netom navedena odrednica, gdje se zapravo granično od zajedničkog odvaja lično, vlastito, pogađa prirodu i smisao knjige 99 varijacija. *Riječ je, doista, o osobitom proširenju literature: književno se izriču naizgled vanliterarni ili ne samo usko literarni sadržaji uzlazeći tako u književni red, kad stanovita parabaza postaje paradigma — primjer, obrazac i dokaz vlastitog djela. Put i zakonitost toga postupka jest uvijek isti i svaki put različiti stvaralački postulat: ekspresija što od skupa podataka i riječi pulsirajući stvara život djela — djelo života, da traje.*

U 99 varijacija *taj je proces utoliko delikatniji kad su posrijedi eseji i zapisi povijesnog ili estetičko-znanstvenog sadržaja, s obiljem dokumentarne građe i racionalnih iskaza, a osjetljiv ne manje kad je provođen u čistim esejima — stilizaciji književno-umjetničke, likovne i muzičke predmetnosti s fluidom iracionalnoga. Ali, taj je proces jedinstvene tenzije, literarno nadahnut, opečaćen istim stvaralačkim subjektom, a različit samo u omjeru logičko-kritičke i umjetničko poetske naravi kristalizacije i izraza.*

I nad tim radom, dosljedno autorovom kritičkom distanciranju od vlastitih djela (ranije npr. prema ratnoj lirici i dramskom radu)[26] *i stvaralačkoj sumnji, javlja se karakterističan Krležin sjetni znak pitanja: „Listam marginalijama, pitajući se trajno, a što smo do vraga*

---

[25] *Razgovori . . .*, str. 88. i 89.

[26] Vid. Krležin esej *Moja ratna lirika* (objavljen prvobitno u časopisu „Savremena stvarnost", Zgb. 1933, br. 2) u knjizi *Evropa danas*, i njegov *Pogovor iz 1928* — osječko predavanje o vlastitom dramskom putu, izgovoreno prije čitanja drame *U agoniji*. (*Glembajevi*, drame.)

uradili za ovih 17 godina? Kakav je to posao?“[27] *Krležu, naravno, ne treba u veličinu i smisao toga posla sada verbalno uvjeravati. I* 99 varijacija *jesu, vjerujem, potvrda vrijednosti i značenja tih marginalija.*[28]

Koliko god Enciklopedija *bila i Krležina, ona je kolektivno djelo i ostat će kao mozaikna cjelina stotinjak stvaralaca. U pozadini toga posla postoji ali se uvijek ne vidi Krležina gradilačka ličnost i redaktorska ruka. No, iza svega, jer jesu stvaralački rad, ostvaren* osobni *kreativni napor Autora, ostaju ove po opsegu i vrijednosti nejednake ali po svemu magnetične esejističke varijacije i marginalije, ne samo kao alibi i utjeha, nego kao zbilja života riječi. One jesu književna realnost, bez koje se — usuđujem se reći — cjelina Krležina opusa, a pogotovo pojedini njegovi vidovi i izrazi (povijesni, estetički, kritičko-esejistički) uopće ne daju zamisliti.*

Tako eseji, zapisi i opaske postaju cjelina; namjera se ostvarila, od slutnje smjera realiziran je čin: marginalija (po nastanku i iskazu) preobraća se (po funkciji i značenju) u d j e l o, *primjeran sraz erudicije i kreacije.*

A to i jest obujam i smisao knjige 99 varijacija.

Mate LONČAR

---

[27] *Fragmenti dnevnika iz godine 1967*, Forum, Zgb. 1972, br. 6, str. 882. Ovaj Krležin dnevnički zapis od 14. X 1967., čiji početak glasi: „LZ subota. Prazno. Svi su otišli.“, neodoljivo me podsjeća na neke ovogodišnje subote koje sam u Leksikografskom zavodu proveo s Krležom također listajući opsežne sveske marginalija, radi izbora za *99 varijacija*.

[28] Neke od tih marginalija objavljene su ranije u časopisima „Republika“, „Izraz“, „Forum“ i dr. ili pak u knjigama Krležinih *Eseja*, dok je stanovit broj njih uzet iz rukopisâ i sad se prvi put štampa. I *Marginalia lexicographica* (nakon *Prolegomene* i *Portreta* sva ostala poglavlja knjige), kao i *99 varijacija* u cjelini, posebno je tematizirana i iznova redigirana. Priređivač je zadržao mnoge stare ili stavio nove nazive tematsko-misaonih skupina i pojedinih varijacija. Iza antologijske selekcije, svi uvršteni tekstovi donose se ovdje integralno. Tako je nastala ova nova Krležina knjiga, raznorodna sadržaja ali nedvojbeno konzistentne strukture i stilizacije.

99 VARIJACIJA

I

PROLEGOMENA ZA ENCIKLOPEDIJU JUGOSLAVIJE

U okviru najvećeg masovnog pokreta u našoj historiji, koji je revolucionarnom borbom ostvario principe socijalizma, traže se danas naučna, književna, umjetnička i ideološka ostvarenja, na intelektualnoj podlozi jedne problematike, koja metodički nije ispitana sa stanovišta najelementarnijeg poznavanja intelektualno-moralne, kulturnohistorijske, estetskomorfološke, ekonomske i sociološke anatomije našega građanskog društva. Elementi kulturne i političke svijesti, koji se u okviru vlastite bogate kulturnohistorijske prošlosti javljaju u našem građanskom stoljeću, samo su jedan detalj, upravo možda najnezanimljivija epizoda naše kulturne historije, tako bogate simultanošću stilova i utjecajnih komponenata kao malo koja u zapadnoevropskom svijetu.

Dok u analitičkokritičkom pogledu nijesmo svršili ni sa preliminarima, mi stojimo pred raznovrsno i neobično isprepletenim kulturnim zadacima jednog politički ostvarenog plana, koji ne predstavlja više nikakvu hipotezu niti kulturnopolitički program, nego državnom

politikom određenu ekonomsku i socijalnu stvarnost. Na šest narodnih sektora, koji se podudaraju sa političkoadministrativnom podjelom na šest republika: na sektoru srpskom, hrvatskom, makedonskom, crnogorskom, slovenačkom i bosanskom, treba da se postavi program koordinirane kulturnopolitičke djelatnosti, kojoj bi bila svrhom izgradnja jedinstvene socijalističke kulture.

Parola socijalističke književnosti i umjetnosti (zapravo kulture i nauke) ne treba da ostane parolom: ona treba da se ostvari na svima sektorima socijalističke kulturne djelatnosti, a da je pojava jedne takve enciklopedije (kao što je naša) jedan od najosnovnijih preduslova za izgradnju kulturne svijesti, to, mislim, nije potrebno dokazivati.

LATINSKO-BIZANTINSKI RASKOLI

U ovom uvodu ograničit ćemo se, radi pojednostavnjenja zadatka, na neke probleme naših, nažalost, još uvijek aktuelnih latinsko-bizatinskih horizonata, jer su upravo te korozivne, razorne, više od toga: intelektualnomoralne rastvorne sheme najfatalnije djelovale na rađanje, a istodobno i na razjedinjavanje naše nacionalne svijesti u devetnaestom stoljeću. Stvaranje latinsko-bizantinskih izoliranih malograđanskih shema narodne svijesti, djelovanje tih palanačkih politikantskih koncepcija u drugoj polovini devetnaestog stoljeća na formiranje naše kulturne nadgradnje, oblikovalo je srpsku i hrvatsku nacionalnu svijest u onoj razdvojenoj, bilateralnoj formi, kakvu smo je mi zatekli u historijskom periodu ujedinjenja, pak sve do godine 1940—41. Političko bunilo 1941—45 ne bi bilo poprimilo one delirične oblike, da je kulturna kohezija naših naroda

bila osnovana na uzajamnom poznavanju, tj. na poznavanju onih kulturnih i historijskih fakata, koji su oblikovali tu razjedinjenu svijest po diktatu stranih sila kojima je naše rasulo u obliku razjedinjenja jedinim programom. Ove malograđanske, konzervativne, često puta kontrarevolucionarne sheme elementi su još uvijek žive, slabo civilizirane svijesti, u relativno veoma velikom broju predstavnika danas još uvijek negativno aktivne tzv. „elitne građanske inteligencije". Ti elementi rasula i dezagregacije, osnovani na romantičnim hipotezama i eskamotirani po inostranim imperijalističkim komponentama, nijesu bili podvrgnuti naučnoj sistematskoj analizi, pa prema tome niti reviziji, ni u građanskoj, konzervativnoj, ni u liberalnoj, ni u dijalektičkoj varijanti.

Čitav niz krupnih i neoborivih fakata obavijen je romantičnom retorikom. Političko ujedinjenje godine 1918, u formi međunarodnog fait accomplija od 1. decembra, na primjer, u tim je malograđanskim svijestima (s jedne i s druge strane) do danas još uvijek neka vrsta više sile, koja je na temelju zaključaka pariskog i saintgermainskog mira poremetila svaku mogućnost razumijevanja ovog svršenog čina, stvorenog na temelju diktata međunarodnih aranžmana. Ove retorične i ništavne sheme, anahronizam već onog trenutka kada su se rađale prije stotinu godina, i danas su još najosnovnijim lajtmotivom negacije južnoslovjenske stvarnosti na moto: „Zbogom, lijepi dani francijskojozefinizma, obrenovićevskih zajmova ili crnorukaške radikalije od 1903—14!" Uzunovićeva palata *Devanha* otputovala je sa Kupincem u nepovrat, a Stepinec u Krašiću i Milan Gavrilović u Londonu činodejstvuju kod istog političkog parastosa, nadajući se romantičnim šansama novoga građanskog rata, pošto im kao autentičnim vampirima nije bilo dovoljno pokolja od 1918—1945.

Još uvijek jedan prilično visoki percenat naše srpske i hrvatske konzervativne inteligencije smatra ujedinjenje Srba i Hrvata u jednu državnu cjelinu događajem anorganskim do toga stepena, da je parlamentarna kriza Eshaezije sa kraljevom oligarhijom logično završila jednim od najtragičnijih lomova 1941. Legenda o Istoku i o Zapadu, o Drini, o Srijemskoj Mitrovici kao biskupiji svetog Andronika (koja je poslužila za raskol jedne i druge crkve), teza o dva ili o tri svijeta, parole o zapadnoevropskoj civilizaciji i o Balkanu, kao pojmovima koji se međusobno isključuju, parole vidovdanskog rasnog Ideala, koji je oslobodio austrijske provincije od vjekovnog ropstva itd., sve te kajmakčalanske i hrvatske državnopravne parole odigrale su tragičnu svoju ulogu u periodu 1918—1941, a naročito pak 1941 — 1945.

Hej trubaču s bojne Drine ili *Još Hrvatska* osamdesetih godina prošlog stoljeća — pretvorile su se u „hajte, psine, preko Drine" ili „oj, Hrvati, mi ćemo vas klati" godine 1941. Ove sopravvivenze i danas su još (nažalost) uvijek osnovnim temama na visokim školama: po njima se predaju historija i historija književnosti, one su zatrovale lingvistiku i filologiju, one se javljaju u obliku književnokritičkih eseja i onda kada su pojedini pisci uvjereni da misle materijalistički kritično ili da su uzvišeni iznad partikularističkih predrasuda.

U jednoj od mnogobrojnih diskusija, kako bi valjalo pristupiti pozitivnom stvaranju romantične drame izjavio je Grillparzer prije stotinu godina: „Sve nas pokvario je Shakespeare!" Za rađanje romantične, tzv. rodoljubive nacionalne svijesti kod Srba i Hrvata, polovinom devetnaestoga stoljeća, mogla bi se parafrazirati ova Grillparzerova fraza: „Sve nas pokvario je Grillparzer!" (Ruvarac, Sterija u *Rodoljupcima* smioni su izuzeci, na vlastitom frontu.)

KRITIČKA REVIZIJA

Naučna revizija mnogobrojnih mutnih pojmova i krivih vrijednosti, koja planski normalno ide u okvir univerzitetskog ili akademijskog rada, svrstava se u ovome trenutku, po samoj naravi stvari, između ostalih mnogih zadataka, u dužnost Enciklopedije, koja i u ovom pogledu treba da izvrši pionirski posao, tj. da formulira ili da kodificira ono što su, iz mnogih fatalnih razloga, propustila pokoljenja.

Proslava stote godišnjice godine 1848 bila je jedan od klasičnih primjera naše naučne, političke i kulturne insuficijence u dijalektičkom smislu. Naša građanska inteligencija, njeni najraznovrsniji malograđanski provincijalni reprezentanti devetnaestog stoljeća, koji predstavljaju uzajamnu političku i kulturnu negaciju (vukovci, garašaninovci, starčevićanci), njena moralno-politička struktura, svi filistarski partijski i kulturni programi, spojeni sa političkom djelatnošću u mnogobrojnim parlamentarnim oblicima za posljednjeg stoljeća, čitava ekonomska i politička problematika koja, potpuno neispitana, predstavlja osnovnu bazu fatalnih nesporazuma od Vuka i Ljubomira Nedića sve do Supila itd., sve to je još uvijek historiografski terra incognita. Tim temama nije se do danas pozabavio nitko kritički tako, da bi se uzvisio iznad zaostale, palanačke gužve, koja se do danas javlja kao sjenka na našim spiritističkim seansama ex cathedra. Vukovi „kekavci“, „nemušti jezik“ Ljubomira Nedića, do njegoševske „istrage vaše ili naše“ *Srpskog književnog glasnika,* koji je iz dileme „luna ili krst“ inaugurirao novu borbenu istragu Latina ili Grka u nacionalnoj varijanti, i time otvorio nekulturnu fazu borbe od zagrebačkih nemira 1902 pa preko aneksione krize do Sarajevskog atentata 1914, samo su formule (sintetičke) jedne malograđanske nacionalističke i reakcionarne zbrke o tome, da li Star-

čevićeva „slavjanoserbština“ predstavlja nacionalni nihilizam *u madžarskoj formi*, da li su nacionalno „pozitivniji“ Rajačić ili Jelačić, Vraz ili Prešern, Njegoš ili Mažuranić itd. Ova dezagregacija, koja je našu građansku inteligenciju trovala godinama i na kraju rastrovala do potpuno amorfne mase sve od rata 1914—1918 pa preko vidovdanskog perioda do sloma 1941, organski je povezana o palanački period rađanja nacionalne svijesti u prvoj polovini devetnaestog stoljeća, i zaostalim i potisnutim elementima veoma niskog stepena kulturne i političke svijesti isključivo uslovljena.

Trebalo bi posvetiti naročitu pažnju ispitivanju onih zapadnoevropskih konzervativnih građanskih ideologija, koje su od 1848—1918 formirale pravne, pravnohistorijske, književnopolitičke i umjetničke sheme građanske svijesti u feudalnoj austrijskoj zoni, i u kneževskoj Srbiji podjednako. Trebalo bi kod te analize obratiti izvanrednu pozornost svima varijantama te kontrarevolucionarne zapadnoevropske svijesti, koja je tako kobno djelovala na razvoj naših „nacionalizama“, izoliravši pojam naroda idealistički, na načelu uzajamne negacije, vrazovskoilirske, prešernskosamoslovenačke, srpske i hrvatske. Varijanta Mazzini-Tommaseo rađa (kod nas) talijanašku, crno-žutu, autonomašku, dalmatinsku tezu o superiornosti mediteranskog tipa, njemačka romantika stvara od političke megalomanije dinaroida čitavu jednu komičnu kozmologiju, koja u secesionističkoj varijanti Meštrovićevoj postaje karikaturom. Teze Ervina Szaba dokazuju vrlo uvjerljivo kontrarevolucionarnu strukturu madžarske revolucionarne koncepcije 1848, a revizija Kossuthovih vlastitih krivih hipoteza o revoluciji 1848, koju je proveo dvadeset godina kasnije u emigraciji, a koju neomarksistički sociolozi ne će da uvaže kao argumentum ad hominem, dokazuje kako je hrvatski sabor 1848 bio (s pravom) subjektivno uvjeren da brani svoju nacionalnu egzistenciju, bez obzira na

to što je tada već sudbina Revolucije u međunarodnim omjerima bila odlučena. Diskusija Natko Nodilo-Tommaseo 1862 u *Il Nazionale*, Medo Pucić u Ravenni na grobu Danteovu, Salghetti-Drioli, Kikerec i sve rodoljubive oleografije onog perioda itd. govore o zbrkama golemih razmjera.

KONTINUITET TRADICIJE

Valjalo bi dijalektičkom ekspertizom osloboditi naše suvremene kulturnohistorijske poglede od onog mračnog balasta, koji bi se, bez pretjerivanja, mogao prozvati našom ukletom reakcionarnom tradicijom. Slučaj Tomašićevih *Pacta conventa* u tom je pogledu klasičan. Tom historiku zamjerne erudicije elementi ugarskog i hrvatskog državnog prava vrijede kao vječni i neoborivi, dvije-tri godine prije sloma čitave feudalne bečko-budimske apstrakcije. Enciklopedija, kao takva, treba da bude negacija ove reakcionarne (palanačke, kampanilističke) tradicije i historijsko ogledalo pozitivnih fakata, kojih ima bezbroj već u medijevalu, a od Cinquecenta do danas toliko, te ne će biti na temelju dokumenata nikakav naročiti napor da se dokaže kontinuitet južnoslovjenske civilizacije kroz vjekove. Enciklopedija treba da trajno ima na umu viziju cjeline i ona treba da promatra čitav reljef našega, kroz vjekove razbijenog torza, na periferijama jakih političkih ekonomskih, strateških i kulturnih centara, koji su kroz vjekove djelovali na sistematsko razjedinjavanje naše narodne svijesti. Nije riječ o rojalističkoj ili romantičnoj integraciji. Riječ je o prikazu čitavog niza historijskih dokumenata, da se vidi kako je strujanje vlastitih snaga na raznim sektorima i u raznim stanjima u nonkonformističkom smislu bilo trajnim simptomom višeg stepena kulturne svijesti, koja je svoju atomizaciju

trajno osjećala kao historijsku slabost. Jedan od osnovnih zadataka Enciklopedije bit će da prikaže, kako su nonkonformističke snage na našem reljefu latentno prisutne kao manifestacija jake i duboke samosvijesti i životne snage naših masa, bez obzira na geografsku ili političku podjelu. One se povijaju pod udarom duhovnog razjedinjenja i pod okupacijama raznih suvereniteta od devetog do šesnaestog stoljeća, a od turske katastrofe sve do sloma Venecije i Austrije neprekidno. U ogromnoj masi problema, koji se javljaju kao opasnosti političke i kulturne, naš reljef živi ipak po jednom principu moralno-političke kohezije, unatoč tome što tu koheziju nikada nije predstavljao jedan jači društveni homogeni sloj, koji bi bio mogao prevladati čitave serije raskola ili cikluse ogromnih snaga, koje se u trajnim parafrazama ratova, okupacija i ustanaka javljaju osnovnim i fatalnim motivom naše egzistencije na Dunavu i na Balkanu.

POVIJEST USTANAKA

Historiji ustanaka Enciklopedija posvetit će prvenstvenu pažnju. Ako se sveukupna historija ratova na našem terenu podijeli u šest osnovnih ciklusa: prvi, srednjovjekovni; drugi, turski (agresivni), od Kosova i od Jajca do treće opsade Beča; treći, turski (defenzivni), od mira u Srijemskim Karlovcima do mira u Bukureštu godine 1913; četvrti, mletački od Orseola do osvojenja Dalmacije godine 1409, do mletačkih turskih ratova, do austrijske i francuske provale u Dalmaciju; peti, ciklus evropskih ratova: tridesetogodišnji, holandski, španjolski, francuski od Luja XIV do jakobinaca, sedmogodišnji, bonapartistički, austrijski lombardijski, pruski, danski itd.; šesti, dva imperijalistička rata, godine 1914—1918 i 1941—1945, pokazat će se, da se ovih

šest ratnih ciklusa točno podudara s čitavom serijom ustanaka. Ovih šest ratnih ciklusa rađaju po zakonu kontrapunkta naše historije cikluse ustanaka i pobuna protufeudalnih, patarenskih, protubizatinskih, protufrančkih, graničarskih, četrdesetosmaških, protumadžarskih, protuaustrijskih, protuturskih i lenjinističkih, a ti su proturatni ustanci osnovni motiv naše povijesti, mnogo važniji od legitimnih ratova vođenih kod nas, protiv nas i s našim mesom pod raznim barjacima.

Kod nas se, uglavnom, govorilo o takozvanim klasičnim ustancima: o slovenskom, o onom Mateja Ivanića ili Matije Gupca, o četrdesetosmaškoj buni, o Kočinoj Krajini, o crnogorskim i hercegovačkim pobunama, o godini 1918 itd., a o uskočkim borbama od polovine XVI stoljeća do Madridskog mira (1617) pisao je jedini Šenoa u svojoj pseudoromantičnoj varijaciji o „Senjskoj ruci“. A ipak Uskoci su više od trideset godina, u otvorenom ratu s Austrijom, s Portom i s Venecijom, držali pod svojom potpunom kontrolom čitavu Labinštinu, Kvarner, Liku, a od Rijeke do Bakra i od Senja do Skradina bili su jedini gospodari. Od Rovinja i Poreča do Zadra i Šibenika uskočke su galije suvereno vladale morem i uskočka gerila postala je glavnom brigom Velikih Sila, koje su je uspjele svladati tek koordiniranom zajedničkom akcijom. Oko Granice i graničarskih pitanja Enciklopedija ima da ispita čitave nizove neosvijetljenih detalja; borbe graničarskog puka protivu kolonata i feudalizacije Granice traju tokom čitavog XVIII stoljeća. 1710 pacifikator Like grof Coronini sa barunom Ramschüsselom umoreni u centru ustanka u ribničkoj crkvi. Godinu dana kasnije buna protiv grofa Zinsendorfa. 1719 ustanak od Brinja i Brloga do Svetog Jurja i Otočca protivu Hohenzollernovih kirasira pod barunom Bosarelijem i grofom Paradeiserom. 1728 pobuna protiv grofa Attemsa u Lici. 1732 ustanak pod Jurlinom Tomljenovićem i Markom Krpanom svladan

masovnim glavosječenijem u Senju. 1735 pobuna 4000 Varaždinaca u Posavini pod Feldzeugmeisterom grofom Traunom. General Hamilton masovno strijelja rebele u Slavonskom Brodu. 1742 ustanak u Virovitici i Pakracu, 1735—36 ustanak u Varaždinskom generalitetu itd., itd.

U vrijeme između beogradskog mira 1737—39, ustanka Pere Segedinca, Laudonove vojne i Kočine bune 1788—89, kada je Dositije pjevao:

O, vek zlatni! O, mila vremena!
O, veselja i slatke radosti!

i kada je Jovan Raić dozivao:

Dunav-reko glavna... zovi Savu i Tisu,
Iz Korinta Dravu... i srpsku Moravu...

stvarnost južnoslovjenska igledala je točno tako, kao što ju je opisao Baltazar Krčelić u svojim *Annuama*. Dekorativni pano naše historije treba, dakle, temeljito retuširati! Kritički prikaz Krčelićev valja osloboditi od potpunog anonimiteta i punim osvjetljenjem socijalnog plana prikazati XVIII stoljeće kako ga je tumačio i Ivan Lovrić, kada je u diskusiji s Albertom Fortisom dao prvu sociološku analizu specifično naše hajdučije, na turskoj, austrijskoj i mletačkoj granici.

Ono što je Prosper Mérimée po abbéu Fortisu poetizirao kao morlački „couleur locale", a što je do danas jedino, po čemu nas poznaje zapadna Evropa, i što se, nažalost, i danas još suviše dekorativno njeguje u obliku vlastite turističke propagande u inostranstvu kao osnovna karakteristika naše zaostale, arhajske, seljačke sredine, sve te dekorativne folklorističke koprene treba svesti u Enciklopediji na pravu naučnu mjeru arhajske zaostalosti jedne stočarske i agrarne zemlje, kojoj ko-

lonizatori nijesu dopustili da se civilizira vjekovima. Nije istina, da je naša zemlja zavičaj džezve, dimlija, feredže, goča, tupana, kečeta, tambure i krvne osvete, iz perspektive jednog mletačkog abbéa polovinom XVIII stoljeća, nego je to zemlja, koja već stoljećima, uz cijenu krvavih žrtava, dosljedno i postojano hoće da svima mogućim kulturama i političkim sredstvima prevlada svoju prokletu zaostalost, u koju ju je survao vihor historije. Naša zemlja je jedina antička zemlja na Mediteranu, koju su naši narodi civilizirani tako, da je deromanizirana, degrecizirana i degermanizirana od Alpa i murske ravnice do Ohrida, od Soče do panonskih i ilirskih provincija, a da je njena volja za civilizacijom bila neobično intenzivna, tj. da nije bila ni po čemu manje intenzivna od ostalih evropskih zemalja, već na prijelomu ovoga milenija, suvišno je dokazivati.

Narodna je poezija u tom dokaznom postupku samo jedan detalj kako se ovdje radi o mnogo dubljim amalgamima (moralnim, etičkim i etničkim) nego što su to površni i prozirni trikovi beogradske i zagrebačke lingvističke varijante u igri mnogobrojnih pravopisa, stilova i sintaksa od Webera i Nedića do beogradskog stila i parisizama, od Harambašića i Zmaja do kurijalnog stila hrvatsko-slavonsko-dalmatinskog ili čaršijskoadministrativne kaše i Endehe itd.

Bosanski, hrvatski i srpski feudum bore se od šesnaestog stoljeća sa dva feudalna centra, oko Porte i oko habzburške interesne sfere, a prestaju biti nosiocima specifične političkonacionalne svijesti tek poslije uzmaka Turaka na jug od Save, fizički istrijebljeni tek u drugoj polovini sedamnaestog stoljeća. Hrvatski i bosanski baruni u Quattrocentu bili su na putu, da likvidiraju Veneciju već u anžuvinskom periodu. Od Quattrocenta do Settecenta naš je „Globus intellectualis“ neusporedivo zanimljiviji od onoga u devetnaestom stoljeću: Jamometić, Gospodnetić, Srića, Česmički, Ivan

Vitez od Sredne, Brodarić, Vrančić itd. velika su imena kao i Laurana, Ivan Dalmatinac, Čulinović ili Patricius -Petrišić. Grob Pavla II, aragonski slavoluk u Castellu dell' Uovo, Avignon, aragonske biste korvinske plastike, kovčeg sv. Dominika u Bologni, oplakivanje Kristova tijela uspoređeno sa predstavnicima osječkog amaterstva ili Conradom; bilansa XIX stoljeća je negativna. Više od toga: porazna! Poslije Muhača građanski rat traje decenijama, a svijest fronde u sedamnaestom stoljeću živi do Karlovačkog mira. Historija ustanka dat će u Enciklopediji egzaktnu sliku fakata tog, do danas tako slabo ispitanog perioda, kada se graničarski narod našeg bijednog „Soldatenlanda" klasnosvijesno stoljećima bori protivu feudalizacije od Zemuna do Varaždina i Senja. Spram toga ilirizam ili štimung Prešernove zdravice: bidermajerski su mélange à la Jakob Frass. Marazam pamćenja htjeli su prevladati Kukuljević i Rački u južnoslovjenskim omjerima: od Samuila i Ljudevita Posavskog do patarena, oni su promatrali događaje i stvari iz perspektive koja nije više bila regionalna. To, što se zove idealno čista merkantilna građanska svijest o značenju proširenog tržišta, javlja se kod nas u prvim danima prodiranja kapitalizma kao ilirizam. S druge strane: ilirizam je istodobno i svijest vlastite numeričke manjevrijednosti. Strah pred talijanskom iredentom i „Drangom nach Osten", osjećaj ugroženosti na Jadranu, na Alpama i na Dunavu.

IZMEĐU DVIJE OBALE

Socijalno nehomogena masa po slabim centrima sa slabom manufakturom, feudalno deformirana sa seljačkom kmetskom bazom, poslije čitavog niza neuspjelih žakerija, ustanaka i pobuna i buntova od petnaestog do šesnaestog stoljeća, pa preko sedamnaestog sve do

dvadesetog, s inteligencijom u devetnaestom stoljeću školovanom uglavnom formalno evropski (talijanski ili njemački), s inteligencijom bez svog vlastitog socijalnog i političkog profila, odgojenom uglavnom na konzervativan način, pod ekonomskom hijerarhijom carske, mletačke i turske granice, sa masama tuđinaca, agenata, činovnika i oficira politički neprobuđenih, razjedinjenih na dvije, upravo na tri vjeroispovijesti. Iz ovog stanja intelektualni facit je negativan: zadatak našeg pokoljenja, koje se razvilo još na prijelomu tih vjekova, bio bi da progovori na temelju svog iskustva o jednoj i o drugoj obali. O onome što je bilo i o onom što biti ima, da ne bude kako je bilo.

Jedan od osnovnih zadataka Enciklopedije bio bi da na ovom dekorativnom panou istakne galeriju naših zaista reprezentativnih imena. Od Pribojevića do Orbinija i do Križanića, od koruške konverzije i Brižinskih listića do Samuilovih fresaka, od ninskih biskupa do Trubara i Flacija, od Duklje i Zete do senjskih ustanaka. Dezaneksija Schiavona i Korvine, kao jedna od važnih tema naše kulturne historije koja još nije napisana: talijanska umjetnost zamisliva je i bez sudjelovanja naših emigranata, propalih pod nadimkom „Schiavoni", što ni u kom slučaju nije zvučalo laskavo. To je istina. Ako je riječ o ulozi Schiavona, može se osim bolonjskog majstora ili Laurane govoriti o nijansama, ali da je korvinski period madžarski više-manje vezan sa našom sredinom upravo toliko koliko i s madžarskom to je izvan debate.

Već uslijed našeg položaja na Jadranskome moru i na velikim panonskim rijekama, mi smo, logično, bili određeni da igramo posredničku ulogu između zapadne jadranske obale i sjevernog balkanskog kopna. Elementi sredozemnomorske civilizacije prodiru na Dunav preko Velebita i Dinare, preko našeg terena, pak su tako primorski gradovi sa Zagrebom i Pečujem (prirodnim

tranzitnim stanicama) igrali civilizatorsku ulogu sjeverno od Drave, već pod Arpadovcima, da bi pod Anžuvincima zavladali potpuno terenom. Korvinski period još uvijek služi kao renesansna, zapadnoevropska legitimacija za madžarsku civilizaciju, premda je historijski točno, da od Ivana od Sredne i sinovca mu Ivana Česmičkog nema u korvinskom periodu gotovo nijednog imena umjetničkog, graditeljskog ili pjesničkog, koje ne bi bilo, kao što ih madžarska historiografija krsti, „južnog podrijetla". Ta uloga našeg svijeta na Dunavu traje preko Jagelona sve do Zapolje, a Bakačima, Brodarićima, Statilejićima, Utješenovićima, Berislavićima ime je legija. Tako se desilo, da je prvi, madžarskim jezikom napisani kodeks napisao jedan bosanski minorit, da je prvu madžarsku gramatiku napisao hrvatski ban Česmički, a prvi madžarski epos drugi hrvatski ban, Nikola Zrinski, da je ostrogonsku katedralu gradio jedan arhitekt, kao što ga madžarski historiografi krste: „južnog podrijetla", da je Korvinov novac kovao jedan Dubrovčanin, a kroniku u slavu kralja Matije pisao jedan južnjak itd., itd.

Jedan od zadataka Enciklopedije bio bi da konačno utvrdi ulogu Slavena u umjetnosti zapadne jadranske obale. Bramante, Michelangelo, El Greco itd. učili su od naših majstora, a Urbino, Avignon, Napulj, Bologna, Ancona, Rim i mnogi drugi gradovi još se i danas ponose zgradama, kipovima i slikama umjetnika koji su spasili glave pred ratnim zulumom na zapadnu obalu. Sramota Tillyjeve, Isolanijeve, Piccolominijeve, Wallensteinove, marijaterezijanske ili Radetzkyjeve vojničke okrutnosti pala je na nas kao na barbarsku soldatesku, a slavu naših pjesnika i umjetnika prisvojili su drugi. Okruženi trajnim animozitetom onih snaga koje su nas stoljećima držale u kolonijalnome stanju, danas doživljavamo isti zulum, kada hoće da nas proglase barba-

rima oni, kojima su periodičke provale u našu zemlju jedinim, čini se, historijskim pozivom.

Srediti u tom pogledu pojmove, ispitati činjenice i postaviti stvari i odnose na pravo mjesto, to će „pro foro externo", biti jedan od naših zadataka. Schillerov motiv iz Wallensteinova logora: *Kroat, wo hast du das Halsband gestohlen* varirao je i d'Annunzio u jednom od svojih otrovnih paskvila, a kome bi to moglo da padne na pamet, da konstruira kao skandal talijanske soldateske, da su srpanjske žrtve na Markovom trgu 1845 pale od salve talijanskih pušaka austrijskog talijanskog bataljona?

BILANCA 19. STOLJEĆA

Nivo početkom devetnaestog stoljeća primiče se ništici, a latinski jezik još je uvijek jezik Hrvatskog sabora. Dubrovnik je nestao u historiji, a da zvanično nije progovorio hrvatski. Na tome najnižem stupnju svijesti i deformacije, kada sveukupni broj gradskog stanovništva u Hrvatskoj nije iznosio više od 60.000, kada je Zagreb imao oko 12.000 stanovnika, od toga više od 7000 plemića i svećenika, Varaždin nekoliko stotina plemićkih veleposjednika, koji vladaju Zagorjem, a Beograd je balkanska palanka, godina 1848 zatekla nas je spram nerazmjerno jačeg, socijalno i kulturno diferenciranijeg madžarskog plemstva, koje je hrvatskom i srpskom narodu poricalo svako pravo na narodnu egzistenciju. Madžarska revolucija je propala, a da nikada nije odstupila od ovog svog kontrarevolucionarnog principa. Kontrarevolucija u Evropi pobijedila je u međunarodnim omjerima. Talijanske, holandske i njemačke mase ostale su pasivne. Nacionalna svijest sjeverno od Save razvijala se u znaku potpune pobjede habzburške kontrarevolucije sa krvavim terorom i ap-

solutizmom, koji je trajao više od deset godina. Nekoliko osamljenih intelektualaca na visini civilizacije onoga vremena (Kušlan, Šulek itd.) predstavljaju izoliran detalj. Jedinim stvarnim uspjehom 1848 smatralo se imenovanje Strossmayera (apologeta najokrutnije habzburške reakcije) đakovačkim biskupom. Njegoš piše himnu Jelačiću. Politika Aleksandra Karađorđevića, kneza srpskog, je (logično) antimadžarska. Petar Preradović, na putu iz Verone u Temišvar (iz jedne austrijske garnizone u drugu), u peštanskoj kavani „Pilvax", u razgovoru s Miletićem, kaže Miletiću: „Ovi vaši i oni njihovi", naime — „ovi vaši", tj. „pravoslavni", to jest „Serblji", i oni „njihovi", to jest „katolici, šokci". On, Preradović, naime, u tom razgovoru s mladim Miletićem, osjeća se carskim i kraljevskim ocifirom. Depresija Sterijina u Beogradu, kada prisluškuje zveketu lanaca političkih kažnjenika iz beogradskih kazemata, jedinim je realnim izvorom za njegovu nihilističku inspiraciju *Rodoljubaca*. Citati iz *Novih rajnskih novina* ili Šulekovi članci u *Slavenskom jugu*, evropski stepen svijesti Imbre Tkalca čisti su solipsizmi, kao što je to izolirana parola Škrlčeva „da samo bogat narod može biti slobodan", kojom on anticipira Széchenyija za preko trideset godina.

KRUG TURSKE MAGIJE

Procjena vlastitih vrijednosti u prostoru i u vremenu treba da postane glavnim motivom enciklopedijskih razmatranja. Paralela između *Laže i Paralaže* 1834 i *Revizora* 1836. Njegoševa koncepcija pjesnički odražava u *Gorskom vijencu* čisto sedamnaesto stoljeće: da su te pjesničke parole mogle da se jave snagom žive pjesničke riječi, dokaz je onog fatalnog zakašnjenja u prostoru i u vremenu, koje je do 1941—45 osnovnim motivom naše historije. Ti relikti iz sedamnaestog stolje-

ća, te sopravvivenze simbolički govore o stanju fakata kod nas: „luna i krst" negiraju se do 1912, a i Mažuranićeva je *Smrt Smail-age* protuturska filipika. Hajdučka beletristika hrvatsko-srpska prošlog stoljeća, poezija od Đure do Vojislava, dramatika: *Stanoje Glavaš, Segedinac, Hajduk Stanko* itd., do Zajčeva *Šubića Zrinskog* ili Kukuljevića, do Ive Andrića: turski motivi traju od Fortisa i Lovrićeva plaidoyera o hajduku Sočivici do danas. Od Jana Panonija do Marulića, od Nikole Zrinskog Čakovečkog do Luke Imbrišimovića ili Luke Botića. Paralela sa stanjem Slavonije pod fra Lukom Imbrišimovićem i Srbije od 1712—1780. Hrvatska 33.000 dimova, Dalmacija 40.000 stanovnika, Čarnojevićeva seoba 30.000 duša. Do srbijanskog ustanka dolazi poslije osamdesetogodišnje austrijske okupacije, kada se raji objasnilo da se može živjeti i bez Turaka.

Kako se fascinantan krug turske magije još uvijek nije ugasio u našim svijestima, više od svega govori Njegoš, čije parole još danas ubiru pljesak sa otvorene scene, kao da se u *Gorskom vijencu* govori o neposredno živim političkim problemima, a ne o jednom historijskom motivu na prijelazu iz XVII u XVIII stoljeće. Kako mi (još uvijek) živimo u magli halucinantnih preživjelosti, može nam kao klasičan primjer poslužiti masovni patos, s kojim su južnoslovjenske narodne mase doživjele godinu 1912.

SLOM ROMANTIČNOG ZANOSA

Odsjaj požara kumanovske bitke prelio se preko čitave naše zemlje od Koruške i Ljubljane do Dubrovnika i od Varaždina i Sv. Andrije Budimskog do solunskih, splitskih i istarskih zidina. Naši ljudi su Balkanski rat godine 1912 osjetili kao plamen historijske buktinje, koja je svojom grimiznom posmrtnom počašću

obasjala bezbrojne grobove mrtvih pokoljenja. Može se historijski objektivno ustvrditi da se u milijunima južnoslovjenskih svijesti osjetilo u jednom svečanom trenutku, kako se survala ogromna mračna hridina i kako je potrpala tragično jedno poglavlje šeststogodišnjeg stradanja i bijede. To moralno-političko jedinstvo južnoslovjenskog medija zapalilo se u obliku naivne omladinske inspiracije, koja je zanijela sve naše kulturne centre od Ljubljane do Zadra i od Zagreba do Sarajeva i Osijeka do romantičnog zanosa kao da smo na pragu trijumfalnih pobjeda oko oslobođenja i ujedinjenja čitavog slavenskog Balkana. Nije se, međutim, ni osušila kumanovska krv, kada je već osam mjeseci kasnije bitka na Bregalnici raznijela kao karteča sve lirske iluzije o kojima su čitava južnoslovjenska pokoljenja bila uvjerena da predstavljaju elemente našeg narodnog opstanka.

U dimu i u požaru bregalničke bitke (jula 1913) mi smo naučili da je cinički makijavelizam malih balkanskih dinastija stvarnost, a partitura Lisinskoga, ilirske fantazmagorije, đakovačka idila ili nostalgija za Prizrenom — da su pusta retorika. Saldakonto evropskih banaka, od Sankt-Petersburga do Berlina i Pariza, lombardirao je kumanovske simbole u svoju korist, a nama se (engelsovski) objasnilo, da svijetom ne vladaju sopoćanske freske, nego banke, kraljevi i topovi. Našli smo se pred lenjinskim „čudestveno odvratnim“ slomom evropske civilizacije, na imperijalističkome magnetskom polju ratova i pokolja, koji odonda traju četrdeset godina sve do dana današnjega.

Tek što smo (1945) isplivali iz ovog posljednjeg međunarodnog kriminala, prijete nam na našim granicama ponovo topovima i vješalima. Pažnja čitave lopte zemaljske privučena je danas našom zemljom kao i za onih davnih dana kada je osmanlijska sila bila na putu da pregazi Dunav. Mi pišemo našu Enciklopediju u mo-

mentu kada nas zapadnoevropske oči promatraju sa golemim iznenađenjem, i glasine, koje kruže o nama, podudaraju se sa predrasudama iz XV i XVI stoljeća kada je strateška i politička situacija oko Beograda, Golupca, Smedereva, Šapca, Jajca, Bihaća, Udbine, Sinja, Klisa, Karlovca, Petrinje, Požege, Siska, Čakovca i Varaždina okupljala pozornost evropske javnosti ne manje intenzivno nego danas.

Naša enciklopedija posvetit će ovoj suvremenoj političkoj problematici naročitu pažnju, jer je upravo ona s jedne strane anticipirala južnoslovjensku socijalističku revoluciju, a s druge obuhvaća sve elemente političkih kriza, koje su kontrarevolucionarnu građansku državnu organizaciju Kraljevine SHS survale u oligarhiju, u slom i u građanski rat 1941.

Enciklopedija treba da postane pouzdanom i informativnom kronikom ovog posljednjeg političkog stoljeća, koje se razvilo na ukletoj socijalnoj i intelektualnoj bazi još uvijek turskog, austrijskog i mletačkog perioda naše historije, za posljednjih pet stotina godina. Historija ratova na našem tlu pretvorit će Jugoslavensku Enciklopediju u jednu od najkrvavijih knjiga svijeta.

TURSKE VOJNE I OPSADE

Jedan dio južnoslovjenske historiografije zadojen je takozvanim „kosovskim mlijekom". Spustivši zavjesu već u prvom trenutku drame, pjesnik kosovskog ciklusa pojednostavnio je našu historijsku problematiku na finalnu scenu pogibije jednog jedinog kneza i njegove vojske tako, te je od svega ostala tada uobičajena apologija vrhunaravnog smisla ove kneževske smrti kao pravoslavne žrtve nebeske. Sa Kosovom prava je drama, nažalost, tek počela, i kad bi se njen dublji smisao mogao izraziti demografski, onda bi ova zemlja, da je osta-

la pošteđena od katastrofalnih ratnih ciklusa turskog perioda (kraj našeg normalnog nataliteta) brojala danas najmanje oko pedeset milijuna stanovnika. Gdje je takav danteovski inženjer smrti, koji bi za našu Enciklopediju umio da ocrta šezdesetipetogodišnju borbu za jajačku tvrđavu, na primjer?

Kada je pala glava Stjepana Tomaševića u „glavnom stolnom gradu Jajcu", poslije Kosova u historiji već četvrtoga „kralja Srbljem, Bosne, Primorja, Humsci zemlji, Dalmacii, Hrvatom, donjim krajem, zapadnim stranam, Usorê, Soli, Podrinju", onda je Eneja Silvije Piccolomini, Papa Pio II, prolio dvije-tri konvencionalne protokolarne suze nad grobom posljednjeg bogumilskog kralja, sretan što se riješio tog patarenskog obraćenika, koji je svojom smrću pitanje „bogumilske kuge" skinuo sa dnevnog reda.

O Jajce razbilo je glavu nekoliko turskih generalissimusa: sultana Muhameda Mahmud-paša, beglerbeg rumelijski, Mohammed Minnet-oglu, sultana Bajazida Jakub-paša, Mustajbeg, sin Skender-pašin, i Mustafa-paša; oko Jajca u ogromnoj komparseriji borila su se dva bosanska kralja: Nikola Iločki i jedan osmanlijski pretendent na prijestolje (Matija Sabančić Radivojević), pak nekoliko pretendenata iz hrvatskog feuduma (Krsto Frankopan, Keglević, Vukčić), tri autentična kralja: Matija, Ivaniš Korvin i Ferdinand austrijski, niz jajačkih kapetana, među kojima su bili Bradač Imbro, Hobordanec, Jakošić, Junak, Koprović, Markos, Ostrošić, Tumpić itd., itd., desetak banova: Zapolja, Thuz, Fičor, Ivan i Bartol Berislavić, Bebek, Grabovački, Baltazar Alapić, Tahy, Horváth itd.

Oko Jajca kretala se nekoliko decenija perverzna i krvava kozmogonija mletačke, austrijske, Korvinove, Bakačeve, frankopanske i papinske politike u obliku međunarodnih saveza, liga i intervencija. U onom gnjilom periodu evropske historije, o kome je Jan Panonije Čes-

mički ostavio nekoliko besmrtnih dijagnoza, Jajce predalo se 24. V 1463 u turske ruke, pod zapovjedništvom harambega Jusufa, a na Božić iste godine ponovo je kapituliralo pred Matijom Korvinom (24. XII 1463 fiksiran je datum u jednoj poemi Jana Panonija, koji je prisustvovao toj jajačkoj opsadi.)

Od druge velike opsade 1464 (kada se sultan Muhamed pojavio pred tvrđavom sa 40.000 vojnika) Jajce je u bitkama godine 1480, 1493, 1499, 1501, 1053, 1512, 1513, 1515, 1518, 1520—21, 1523, 1525—26, 1527 i 1528 preživjelo pad Beograda, Šapca i Osijeka, katastrofu Muhača i Budima, katastrofu udbinsku i slom jagelonske dinastije. Kada bismo poredali turske ratne cikluse na našem terenu od početka XVI stoljeća kronološki, a naročito pak od pada Beograda 1521 do definitivnog pada Siska 1594, grafička tabela ovih bitaka ličila bi na izvještaj državne klasne lutrije: beskrajne kolone cifara, kojima se u ovom slučaju, kao na grafikonima krvi, mjeri smrt. Pet godina poslije Udbine Turci se javljaju pred Šibenikom, Ostrovicom i Kninom, a 1500 pred Splitom, Zadrom, Ninom i Trogirom.

Sulejman Veličanstveni (1520—1566) osvajao je naše gradove polagano kao lunta, koja se primiče lagumu neminovnošću katastrofe. To nije bila trenutačna provala vulkana! Turske vojne na našem terenu predstavljaju perverzno krvničko izgaranje ljudskog mesa u tristagodišnjem požaru, koji se neprestano gasi i pali, uništavajući ognjenim krugovima našu civilizaciju po fatalnom sistemu umorstva, spram koga je čitava civilizirana Evropa bila okrutno indiferentna.

Godine 1521 pao je Beograd, a sa Beogradom simultano Knin i Skradin, 1523 Ostrovica bribirska, 1526 Muhač, Ilok, Vukovar, Osijek, 1527 Obrovac, Udbina, 1528 Banjaluka, 1530 Kobaš slavonski, 1531 Kacijanerova protuofenziva do Osijeka i slom kod Valpova, 1537 Klis, 1538 Vrana, Dubica na Uni, Jasenovac, Novska, 1539

Hercegnovi, 1540 Našice prelaze u budimski sandžakat, 1543 Voćin, Orahovica, Valpovo, Brezovica, Pakrac, 1552 Virovitica, Čazma (postaje sandžak), 1556 Kostajnica, 1558 Otok, 1560 Novigrad na Uni, 1565 Krupa, 1566 Siget (smrt Sulejmanova), 1571 turska flota pod admiralom Karajalijom osvaja Ulcinj, Bar, Budvu, Korčulu, Hvar, 1572 Klis, Boka, Budva, 1575 Cazin, 1576 Bužim, 1577 Kladuša, Ostrožac (postaje sandžak), Zrin, 1579 gradi se Karlovac, 1580 Bosna postaje beglerbegluk, 1584 Cetingrad, 1591 Ripač, 1592 Bihać, Blagajski Turanj, Topusko, 1593—94 Sisak, Petrinja itd., itd. Svi ovi datumi za nas su od vitalne važnosti, predstavljajući svaki za sebe čitavo jedno poglavlje naše Golgote.

Sedamdeset godina poslije pada Beograda turska je sila zapela na liniji Senj, Otočac, Slunj, Petrinja, Sisak, Lonjsko Blato, Moslavina, Koprivnica, Novi Zrin na ušću Mure u Dravu, i to je bio strateški maksimum u njenom kretanju na zapad. Brojevi ovog dvjestagodišnjeg rata nijesu mrtva stvar! Ako je Sulejman Veličanstveni morao da od Našica do Virovitice putuje 12 godina ili ako je turski glavni stan od Beograda do Siska izgubio na tempu sedamdeset godina, ako se pobjedonosna armada turska javlja stotinu pedest i sedam godina (između 1500 i 1657) desetak puta pred Splitom, Šibenikom i Zadrom, onda nam tempo ovoga kretanja govori sam po sebi, da je krv tekla potocima, i tako statističare ne treba da iznenađuje, kako na našem reljefu polovinom XVII stoljeća ne će biti da je živjelo više od nekoliko stotina hiljada stanovnika.

„UZDIZANJE NARODNOG DUHA“

Pjesnici i ideolozi ovog perioda (Od Pribojevića i Orbinija do Križanića i Gundulića) sanjaju o Slavenstvu kao o vrhunaravnom oblaku, koji svijetli nad našom sudbinom u mračnoj i ukletoj noći, kada na sve strane

u odsjaju lomača odjekuje zveket oružja. U zloslutnom blijesku čelika prijeti opasnost živom ljudskom mesu kao trajan memento, i u takvim neljudskim i bijednim okolnostima kod nas se pišu knjige i slikaju slike pune iluzija i vjere u političko i kulturno oslobođenje.

Tragična smrt kardinala Andrije Jamometića u Baselu, kojom je platio svoju pobunu protiv balkanske politike Siksta IV, posljednji je proplamsaj (našeg) patarenskog patosa u većem stilu. Dvjesta i pedeset godina lomio je Sveti Otac Bosnu, a kad je konačno nestala u dimu zuluma, on, koji je od godine 1200 „molio, napominjao i nagovarao“ serije raznovrsnih inostranih kraljeva, biskupa, velmoža i suverena: „da se spreme silom i kako kraljevskoj moći dolikuje osvete nepravdu bosanskom kugom nanesenu svetome ocu“, on, koji je od Kulina bana do posljednjeg kralja bosanskog oduzimao nevjernicima „sva zemaljska dobra“ i „bez oproštenja“ tražio da se „pravom državne vlasti i Petrova Mača“ izvrši nad njima „smrtna osuda“, sada, kada Bosne nije više bilo, uživajući plod svoje vjekovne politike, pasivno je čekao da patarenstvo izumre definitivno, jer su mu Prorokovi konjski repovi bili draži od bilo kakve moralne ili intelektualne (kršćanske) sumnje u Njegov Vrhovni Autoritet.

U sveopćoj depresiji naši politički ideolozi i pjesnici dižu duhove, otvarajući iluzionističke perspektive na Slavenstvo i na „našu“ davnu vlastitu bogatu historijsku prošlost, kada je Makedonija bila kolijevkom staroslavenske književne civilizacije i kada smo se u ratovima sa Bizantijom pobjedonosno borili na Peloponezu i pod Olimpom. Govoriti svojim suvremenicima XVI stoljeća o herojskoj makedonskoj prošlosti, koja je toliko gorda, te je tresla temeljima istočnog carstva, značilo je ljude, koji svakodnevno strepe da ih sudbina ne obori na stepen kurdistanske raje, liječiti tajanstvom romantične poezije, što je uprkos svemu predstavljalo

ipak veoma visok stepen političke i kulturne svijesti. Tješiti ljude, da je bilo jedamput tako te se s pravom govorilo kako „Solunjane vse čisto slovenski besjedujut" i da je istina, da je grčki poluotok bio poslovenjen sve do heladskih hridina i do Tajgeta (gdje su vladali Jezerci i Milčani), značilo je plavim dimom legende obavijati okrutnu stvarnost, koja je sukljala od Neretve do Velebita kao mračna azijatska prijetnja svemu što je kod nas predstavljalo evropsku civilizaciju. (Ta romantična, orbinijevska i pribojevićevska parafraza „uzdizanja narodnog duha" javlja se glavnim motivom naše historiografije u drugoj polovini XIX stoljeća kao dokaz još uvijek kukavnog i bijednog robovanja pod tuđinskom vlašću.)

RAĐANJE SUVERENITETÂ

Između ostalih mnogih kompliciranih zadataka naša Enciklopedija imat će da se pozabavi i historijom naše srednjovjekovne politogeneze, kada se na Pomoravlju oko Niša pak od Šar-planine i Vardara do Ibra i do Jadrana, na Cetini, u Bosni i Koruškoj i oko Blatnoga jezera rađala serija suvereniteta južnoslovjenskih naroda, koje su Grci zvali Srbima ili Hrvatima, a zapadnjaci Slavenima. U petstogodišnjim ratovima sa snagama, koje su predstavljale negaciju biološke supstancije ovog „barbarskog slavenskog mesa", u ratovima sa bizantinskim temama, sa Carigradom, sa Pečenezima, Madžarima, Francima, Normanima, sa Koruškom i Ptujskom i Karolinškom markom, u ratu sa Venecijom, rađala se južnoslovjenska varijanta mediteranske civilizacije na relativno veoma visokom stupnju likovnih, književnih i moralno-intelektualnih zamisli.

Kronike XVI i XVII stoljeća sanjare o romantičnoj makedonskoj prošlosti samoobranom narkoze: u grado-

vima sa bezbroj mramornih mostova, gdje je podneblje blago kao na Siciliji, gdje leži kolijevka staroslovjenske kulture, gdje blistaju makedonska jezera smaragdnobiljurne boje, okružena snježnim planinskim visovima, gdje cvjetaju smokve i mendule i miriše ulje, gdje je sve blagoslovljeno te i Bogorodica udara u timpan kad se igra kolo, gdje su stijene hramova proslavljene freskama koje će poživjeti tisuću godina, tu je Gospodin prvi put progovorio slovjenski, i tu se rodilo naše narodno pismo, koje će proširiti pismenost mnogobrojnih naroda, preko Dunava i Dnjestra sve do Krima i Volge.

Pozadina ove legende bila je krvava. Okruženi sa sviju strana bizantinskim flotama i tvrđavama, sa visoko razvijenim strateškim i policijskim sistemom, koji je kontrolirao sve magistrale od Marice do Dunava i od Soluna do Vardara i Morave, makedonski boljari probijali su se na more više od dvjesta godina, bez uspjeha. Samuilo punih dvadeset godina nastoji kako bi prodro na šire prostore. Od godine 996, kada je osvojio Drač i Zetu, Kotor i Zahumlje, i kada se probio do Olimpa, Beotije, Atike i Korinta, pak sve do 1014, kada ga je poslije poraza u Rodopskom klancu oborila kaplja, Samuilo hoće da stvori svoju vlastitu bazu, ali bez uspjeha. Ova politička volja za stvaranjem vlastite baze osnovnim je motivom sveukupne naše historije, a kako su se stvari tragično razvijale od vremena koruških knezova i Ljudevita Posavskog do srpskog i crnogorskog suvereniteta, najuvjerljivijim dokazom je naša socijalistička Jugoslavija. Istra i Zadar, Jadranska obala sa otocima, Slovenija do Kopra i Pirana prvi put su se našli na politički slobodnoj narodnoj bazi s tom istom Makedonijom s kojom se zajednički bore za oslobođenje od mira u Paderbornu i Königshofenu prije tisuću trideset i osam godina.

UZAJAMNE NEGACIJE

„Tri Atine“: Dubrovnik, Zagreb i Novi Sad u devetnaestome stoljeću tri su provincijalna zakutka, i sve što se tu rađa žigosano je nužno provincijalizmima. Kod otkrića spomenika Gundulićevog u Dubrovniku 1895: borba toljagaša i čibukaša objasnila je Franu Supilu (kao starčevićancu i uredniku *Crvene Hrvatske)*, da je ovaj oblik narodne svijesti nesuvremen, da je anahronizam! Ivan Kukuljević čisti je pionir u vakuumu, a veličina njegove pionirske pojave do danas još nije dovoljno istaknuta. Jedini je Rački pisao svoje historijske analize svijestan, da se je Tvrtko Kotromanić krunio za hrvatskoga i srpskoga kralja u Mileševi, na grobu sv. Save, kraljevskom srpskom krunom, i da Kosovo nije lajtmotiv naše historije nego epizoda, poslije koje je Srpstvo kao takvo igralo evropski važnu političku ulogu sve do pada Beograda 1521, dakle još preko 130 godina kasnije. Tertium comparationis književnog i kulturnog nivoa kod nas: Ficinov ili Galeottov krug, Erazmov krug, naučne, religiozne ili antireligiozne ideje jednog Flaciusa, Dominisa, Vergerija, Patriciusa, političke i kulturne koncepcije Pribojevića, Orbinija, Križanića, Trubara, Jurja Dalmatinca, Vramca, Škrinjarića, Luciusa, Verantiusa, Nikole Zrinskoga itd., itd., uspoređene sa nivoom grofa Janka Draškovića ili *Danicom horvatskom* tridesetih godina devetnaestoga stoljeća, služe kao dokaz političkih i kulturnih poraza, koji su postajali sve fatalniji već tokom osamnaestog stoljeća. Ove paralele govore poglavlja. Bijeda političkih poraza nije uvijek dokaz za nesposobnost. Marazam i slabost pamćenja samo su popratne pojave političkih katastrofa. Iz te depresije javlja se osjećaj manjevrijednosti, koja se potencira do hiperkritičkog nihilizma, a taj negativni utjecaj strane politike i kvazinaučne literature pod vi-

dom naučnih dokaza djeluje do danas. Te se metode uzajamnih negacija latinsko-grčkih njeguju kao principi „ex cathedra". Klasičan primjer: negacija bosanske plastike i bogumilske pojave iz perspektive Glušac—Bošković—Panić-Surep ili romantične plastike iz perspektive Đurađ Bošković ili ravenatskog perioda iz bizantinske idiosinkrazije, i obratno: potpuna negacija Žiče ili Gračanice na crti antipravoslavnog antibalkanizma, koji se podudara sa živim pojmom „ecclesiae militantis"...

Sve ovo, što nama danas izgleda kao normalna shematizirana perspektiva na tok naše historije, bilo je prije stotinu godina potpuno nepoznato. Dubrovnik sa dalmatinskim periodom književnosti živio je samo kao blijedi citat iz Fortisovog: *Viaggio in Dalmazia.* Prosper Mérimée: *La Guzla,* ova mladenačka mistifikacija, još je i danas jedinim zapadnoevropskim kompasom za poznavanje naše literature. Nekoliko slabih slika Karasovih, partitura *Porina* (Lisinskoga), bidermajer u Bačkoj (Katarina Ivanović, Danil) bile su potpuno izolirane pojave, izgubljene u anonimnosti svojih vlastitih vrijednosti. Njegoš štampa u Beču, Tkalac u Beču, Vuk u Beču. Gaj je madžarski đak, a Tommaseo lijep primjer kako je talijanski magnet još uvijek izvor magične privlačne snage za istočnu obalu na kojoj sve plave čarape tipa Ive i Luja Vojnovića boluju od morlačkog inferiority-kompleksa. Ime je tim poklonicima zapadnjačkog genija i danas još legija. Paralela: Nestroy — Sterija, sprovedena sistematski, dala bi točne norme za utjecajnu snagu centralnoevropske sfere. U intelektualnim maglama neznatna i osamljena grupa intelektualaca u trećem deceniju prošloga stoljeća igrala je političku ulogu iznad svojih snaga. Paralela Prešeren—Vraz i sve što je napisano povodom Prešerenove smrti o Vrazu i danas je još živim dokumentom intelektualno nekoor-

diniranih, kampanilističkih, provincijalnih pogleda. U njedrima socijalizma, danas, karcinom pojma nacionalne autohtone kulture, kao idealističke konstante, disfunkcija je nečega što se izolira do kulturnog solipsizma, uvijek u opasnosti da se pretvori u himeru, koja luta po vakuumu. Politički suverenitet južnoslovjenskih nacija, zagarantiran danas socijalističkim Ustavom FNRJ, ne znači kulturnu autarhiju ili izolaciju pojedinih krugova do tog apstraktnog idealističkog pojma, da se na pr. ističe često puta centralnoevropski ili mediteranski afinitet spram balkanskog ili, obratno, grčkobizantinski spram latinskog kao ona baza, na kojoj bi danas trebalo graditi elemente naše civilizacije... Stevan Sremac na pr. poricao je Meštrovićevu skulpturu kao južnoslovjensku zato, jer je plastika sa stanovišta grčkog svetog pravoslavlja predstavljala svetogrđe. (Sv. Luka slikao je ikone, a nije bio kipar!). I obratno: jednoplošni ikonografski pravoslavni kanoni su sa stanovišta latinskog — tabu.

Polovinom devetnaestog stoljeća javljaju se prve spoznaje neotkrivenih i nepoznatih kulturnohistorijskih fakata kao otkrića: Baščanska ploča, Miroslavljevo jevanđelje, ninska Legenda, apologija hrvatske politogeneze sa Porfirogenetom, Gračanica, Dečani, Sopoćani, Pećka patrijaršija kao makedonska fatamorgana itd., itd. Sve su to bili motivi romantičnog sna jednog u gradu Agramu izoliranog kruga intelektualaca, koji osim Lisinskoga nije rodio ni jednog većeg pjesnika talentiranog za političku propagandu. Tu se rodila romantična inspiracija nad ilirskom i sveslavenskom prošlošću, i sve, čime je i kako je ova malograđanska i šljivarska inteligencija reagirala na grubu političku stvarnost, bilo je nekoliko tisuća stihova rodoljubivih drama i Sal-

ghetti-Driolijeve žanr-kompozicije kao likovno ostvarenje Strossmayerovih političkih fantazmagorija. Eitelberger, Hauser, Jackson, Rivoira, Dudan, Schaffran, Strzygowski, Venturi itd., itd. predstavljaju naučnu negaciju ovih fatamorgana i, nažalost, služe još uvijek i danas kao trajni dokaz, da je naša arhitektura sa plastikom „čisti talijanski import", ili da je makedonsko-srpska freska periferični odraz jednog rafiniranog grčkog slikarstva, koje je (nažalost) propalo. U odnosu spram ove političke negacije naše vlastite pojave u prostoru i u vremenu, klasičan provincijalizam i osjećaj snobovske manjevrijednosti svi su naši tekstovi o dalmatinskom periodu venecijanske ili o grčkom periodu makedonske umjetnosti. Ta takozvana „objektivna ocjena" iz dudanske perspektive na našu štetu obična je politika austroautonomaška u Dalmaciji ili dandolovska pod francuskom okupacijom, koja se i danas njeguje programatski „ex cathedra" u ime objektivne znanosti! Sve te manifestacije našeg vlastitog duha i talenta u raznim krugovima srednjovjekovlja svode se na bezvrijedne provincijalizme ili na imitacije tuđih uzora, što često nije istina, ali ipak ostaje kao trajan negativan rezultat političke propagande na našu štetu. U slučaju Ćorovića, Stanojevića, Radovana Košutića, Krste Cicvarića itd., kao i u slučaju Südlanda Pilara, Kerubina Šegvića ili Filipa Lukasa radi se još uvijek o partikularizmima grčko-latinskim na najbanalnijoj klerikalnoj bazi.

Južnoslovjenska Enciklopedija, koja to hoće da bude, treba da je negacija svih malograđanskih i reakcionarnih lajtmotiva ove palanke duha, negacija ovih samozaglupljujućih uzajamnih negacija, koje se trajno inspiriraju prije svega neznanjem, a zatim svijesnim izvrtanjem istine!

KOORDINACIJA KULTURNOHISTORIJSKIH VRIJEDNOSTI

U historiji devetnaestog stoljeća od svih mogućih varijanata tzv. formule nacionalne kulturne svijesti, ova, nama (do danas) poznata, izvan svake sumnje da je najmanje prikladna za stvaranje moralno-intelektualne kohezije na južnoslovjenskom reljefu. Formiranje bugarske nacionalne svijesti u ono doba kada se stvarala Jugoslavenska akademija u Zagrebu bilo je do toga stepena otvoreno, te je na pr. Račkome politička i kulturna integracija s Bugarima izgledala prirodnom. Kada je riječ o tzv. kulturnoj integraciji, onda je potrebno da se kaže, kako je iskustvo pokazalo, da se idealističkim (apstraktnim) propovijedima tjera jalova retorika, koja traje već čitavo stoljeće. Ne treba taj kulturni program uzdići do „mramorom izvajane besjede", koja često i nije bila drugo do zdravica ili politička prevara! U socijalizmu treba pozitivne kulturnohistorijske vrijednosti koordinirati po načelu internacionalizma: sve, što je pozitivno, bilo je negacija negativnog tuđinskog i okupatorskog elementa (duha ili sile), a sve, što je zaista bilo poricanje vlastite uklete zaostalosti, bilo je progresivno. Sve što je bilo progresivno treba potvrditi bez obzira na to da li je slovenačko, crnogorsko, makedonsko, hrvatsko ili srpsko kao slovenačku, kao srpsku ili kao makedonsku afirmaciju koja proširuje i uzdiže narodnu i kulturnu samosvijest svakog našeg čovjeka, bez obzira na to kako se je opredijelio po svojoj narodnoj pripadnosti. Ako je ta metoda ispravna, čitav niz fakata potvrdit će logičnu tezu, da se za posljednjih šest stotina godina nije na ovom reljefu dogodilo ništa pozitivno ili negativno što se ne bi bilo odrazilo na svim nacionalnim sektorima podjednako fatalno. Od provale Turaka do bečke politike, od venecijanskog prodora do Dinare do francuskih i ruskih provala u ovu zemlju, od bizatinskog perioda i karolinškog do Bečkog Kon-

gresa, od turskog uzmaka na jug od Save do balkanskih ratova, od madžarskih sredovječnih ratova do Kominforma, od fašizma do Jajca, 1463—1943, dakle od patarenske propasti do socijalizma, serije fakata govore za to, da odozdo djeluje dublja logika etničkog i geografskog reljefa, a to što malograđanska shema kulturne svijesti izolira svoje horizonte na detalje ili što sitničavom kratkovidnošću detalja hoće da obori dokaz logične cjeline, to još uvijek ne predstavlja drugo nego bijednu i zaostalu idealističku, dakle nekulturnu negaciju istine. Ove malograđanske sheme narodne svijesti, uslovljene političkim i materijalnim okolnostima davnih i mrtvih stoljeća, pretvorile su se u bolećivi kampanilizam i, svojom kratkovidnošću i očitim usitnjenjem sveobuhvatne kulturne svijesti, one predstavljaju sužavanje horizonata.

Jugoslavenska Enciklopedija otvara, u okviru ove problematike, perspektive na temelju egzaktnog poznavanja fakata (ogromne količine fakata), i ako su ove teze ispravne, fakta ne mogu biti drugo nego uvjerljivim dokazom ispravnosti ovih teza. Primjer: značenje bogate simultanosti medijevalnih artističkih stilova na našem terenu jeste egzaktno istinita formula naše kulturne problematike, a kao takva negacija svih onih romantičnih samoizolacija, koje kao metodu njeguju sistematsku ustrajnost svih reakcionarnih elemenata po inerciji duha, predrasuda i takozvanog sitnog politikantskog uvjerenja — pojedinih političkih kombinacija, osnovanih na slijepom egoizmu.

Filov koji za srpsko zidno slikarstvo tvrdi da je periferičan odraz „bugarske kulture“ i da je sastavni dio „bugarske vrhunaravne, stvaralačke kulturne Ideje“, tjera (između Slivnice i Bregalnice kao simbol intelektualne politike Baja Ganje) Koburgovu politiku, isto

tako kao Kondakov rusku carsku, kao Todor Pavlov (danas) staljinsku ili Millet jučer rojalističku karađorđevićevsku.

ILIRSKO-SLAVJANOSERBSKI PANTEON

Imena: Joakima Vujića (oca srpskog pozorišta), Jovana Sterije Popovića, Sime Milutinovića Sarajlije, Matije Bana, Jovana Subotića, Đure Jakšića, Laze Kostića, Lisinskog, Demetra, Kukuljevića, Freudenreicha, Vukotinovića, Bogovića, Šenoe, pa sve do Ive Vojnovića, Stjepana pl. Miletića, Matavulja, Sremca i Nušića, taj, u jednu riječ: ilirsko-slavjanoserbski rodoljubivi Panteon devetnaestog stoljeća, ostao je do danas hermetički nejasnim romantičnim misterijem, a istodobno to je još uvijek idejno shematski model, po kome se formira nacionalna romantična svijest naše suvremene inteligencije. Više od Bukovčeve Zavjese ili od bilo koje sheme Laze Kostića, Đure Jakšića Molera, ili od kompozicija Paje Jovanovića, Uroša Predića ili Celestina Medovića ili Kikereca ili Otona Ivekovića, naš prosječni (malograđanski) inteligenat nema u glavi, kada razmišlja o svojoj nacionalnoj svijesti. Ne znači da je takav inteligenat prevladao ovu lažno komponiranu historiju u obliku žanr-kompozicija, u onome slučaju, ako nema u glavi niti Paje Jovanovića, Uroša Predića ili Vlaha Bukovca. Ova praznina nije nikakvim dokazom, da takav nosilac tzv. nacionalnokulturne svijesti raspolaže uopće nekim pogledima na tu problematiku.

PATOS JUGOSLOVENSTVUJUŠČE OMLADINE

Evokacija Alekse Šantića: Krunisanje kralja Petra I Karađorđevića godine 1903 kao primjer lažnog patosa, koji je u omladinskim glavama oko balkanskih ratova

1912 poprimio oblik višeg, fanatičnog vjerovanja. Ovo omladinsko nacionalističko „vjeruju", odnjegovano Papinijem, Ardengom Sofficijem, Mazzinijem i Marinettijem, može se svrstati u prve simptome pretfašističkog buđenja. Ovaj mentalitet južnoslovjenske predratne omladine podudara se sa programom predratnih poljskih nacionalista socijalističkih, koji su se kao poljski narodnooslobodilački pokret pojavili kao preteče fašizma u legijama Pilsudskoga već godine 1914—15. Nacionalnosocijalistički pokret austrijskih Ukrajinaca i litvinskih omladinskih grupacija podudara se sa talijanskim iredentističkim parolama, poetski izraženim u d'Annunzijevoj megalomaniji. Pokret crnih i smeđih košulja u Italiji i u Münchenu i pokret probuđenih Madžara javljaju se kao parafraze ovih strujanja sa petnaestogodišnjim zakašnjenjem, da bi kao intelektualno-politička kontaminacija djelovali na ponovno osvježenje svih fašističkih strujanja kod nas: Orjuna, Mlada Jugoslavija, Hanao, Srnao, d'Annunzio i Anti-d'Annunzio, „spremte se, spremte, četnici" itd., to su bile parole jugoslovenstvujušče Omladine, koja se povampirila u vidovdanskoj etici i u misterijima dinarske rase do karikature rojalističkog cinizma koji je u oblasti kulturnostvaralačkoj ostao jalov do dana svoje propasti.

DEKORATIVNE KULISE HISTORIOGRAFIJE

Naši putujući glumci od 1848 pak sve do 1918 godine (a naročito osamdesetih godina prošlog stoljeća) budili su manje-više ad hoc skalupljenim tiradama „zamrli viteški duh kod naroda", koji se zvao Otočaneri 79. k. u. k. Infanterieregimente: katholische und griechischorientalische. *Oesterreich-Ungarn in Wort und Bild!* Kako je izgledala stvarnost, to se naročito očitovalo u momentu Bregalnice 1913. Kako je „mogla" iz-

gledati krunidbena povorka kralja Petra sa statistima Narodnog pozorišta beogradskog u trečentističkim kostimima švapske romantike, u režiji Paje Jovanovića, koji je krunisanje cara Dušana prikazao na žalostan način jedne pozorišne žive slike, mnogima i danas Idealom nacionalne sinteze. Ove provincijalne grillparzerovsko-šekspirsko-schillerovske scene nijesu bile samo idealom pokoljenja, one predstavljaju osnovne motive naše, danas još uvijek, nažalost, suvremene historiografije, na temelju koje se tjerala do godine 941—45 kriminalna politika. Naša latinska historiografija od Farlatija do fra Maruna ne radi drugo nego prepisujući notarske knjige lokalizira krunidbene bazilike devetog i desetog stoljeća, što samo po sebi nije (da nije) nekoristan posao, ali ne može da bude glavnom i jedinom svrhom stvari. (Kvantiteti jednoličnog arhivskog materijala ne će se pretvoriti u kvalitet historije.) Našu historiografiju još uvijek (nažalost) remorkiraju Lucius, Dukljanin i Toma arciđakon s tom razlikom, da hrvatski kraljevi kod Šišića razmišljaju po liniji konjunkture, već prema tome da li se Nándor Fehérvár nalazi pod vlašću ugarskih kraljeva (1915), pod Franchet d'Espereyem (1919—20) ili pod dinastijom Karageorga (1921). Šufflay i Stanoje Stanojević ekstremi su jedne te iste papazjanije, koja se zove Südland, Ivanov ili Krsta Cicvarić.

RETORIKA U PRAZNINI PORAZÂ

Sjene mrtvih kraljeva u oklopu, u dekoru historijskoga romantičnog sjaja, s mačevima presvučenima baršunom, progovarale su o Slobodi, o Viteštvu, o političkim Idejama „Nezavisnosti i Samostalnosti narodne“ na način tada uobičajen u njemačkoj historijskoj, šekspirskoj epigonskoj drami. Zapravo je to bilo propovi-

jedanje karolinškog ahenskog patosa u sredini koja bi se po citatu Ivana Cankara mogla definirati: „Najbolše so pohane piške!“ Ova historijska drama (kao propedeutička igra za kasniju historijsku svijest) nije bila ni historijska ni drama. Politička malograđanska tirada, bez konkretnog kulturnog programa, retorika u praznini jednog poluagrarnog i polufeudalnog austro-madžarskog stanja duševne i materijalne bijede, u ciklusu historijskih poraza, koji traju od turskog uzmaka sve do sloma 1848, sve te pseudonaučne fantazmagorije povampirile su se u državotvornim tezama čitavih političkih grupacija, koje su strovalile zemlju u rasulo godine 1941. Patos Vojislava Ilića nad šumom Vardara, onaj „rajski feniks“, doveo je do Bregalnice, jer i Bugari u svojoj malograđanskoj zaslijepljenosti padaju u isto takav malograđansko megalomanski patos, kada govore u stihovima o prodiranju u svoje interesne sfere arnautsko-makedonske. U drugoj polovini devetnaestog stoljeća naša su pozorišta postala političkom govornicom, glumac je djelovao kao politički agitator, a Kosova, Zrinski, Sigeti, Lazari, Obilići, Majke Jugovića, Uroš IV i Turci pod Siskom, čitave čete kraljeva od Tomislava i Teute do Ljudevita i Šubića, do Frankopana i Simeona i Svačića, sve je to propovijedalo po idejama i u tehnici Ifflanda, Kotzebuea, Eckartshausena, Schillera, Goethea, Körnera i Grillparzera programe državnopravne, legitimističke, rojalističke i dinastičke po potrebi prilika i po konjunkturama, razlikujući se po pojedinim provincijama duha samo diletantskim obezglavljenjima pameti. *Pera Segedinac* i *Stanoje Glavaš* stvaraju štimung za protuturske ratove iz srbijanske perspektive, a Katarina Zrinska ili Siget Nikole Šubića šire kod Hrvata onu pogubnu intelektualno-moralnu zbrku, koja se javlja kao reagens na megalomaniji Ljubomira Nedića sve do vidovdanske koncepcije 1918—40. Besmisao Mitra Mitrinovića, Đure Dimovića, Korolije

u odnosu spram pojave Ivana Meštrovića čeka još svoju ekspertizu. Kamo su to u nepovrat otputovali duh i ukus jedne književnosti, to nam Enciklopedija ne će uspjeti da objasni, ali ona treba da prikaže panoramski ovo razdoblje na temelju fakata, koja očekuju svoga historika.

Čitav ovaj besmisao poslije vidovdanskog intermezza od 1918 do 1941 „odkrugovaljao je" sa sigetskim signalom Endehu u strahote njenih specifično rodoljubivih „zabluda", upravo tako kao Dražu Mihajlovića ili Slobodana Jovanovića ili Dragišu Vasića ili Stanoja Stanojevića od Srpskog kluba do današnje kraljevske koalicije ustaško-četničke u Rimu ili u Salzburgu.

PLAGIJATI CROATICAE I SERBICAE

Svim ovim kulturnopolitičkim problemima Enciklopedija ima da posveti punu pažnju s naročitim obzirom na to da u našoj suvremenoj historiji od tog galimatijasa nije obrađena gotovo ni jedna jedina tema sistematski, a naročito pak ne historijskomaterijalistički. Glavna ideja ovih obmana i samoobmana jeste: malograđanski patos, koji nije no slabo i književno potpuno bespredmetno epigonstvo na temelju njemačke romantične drame sa političkim tendencijama određenih programa, koje simboliziraju glavni likovi kazališnih komada. Feudalnostematološka kozmogonija croatica i serbica, prepisivane po Jirečeku i plagirane lošim stilom, ta lažna pseudohistorija jednog Stanojevića ili Ćorovića, Jaše Tomića, Glušca, Šegvića, Šufflaya etc. nosi u sebi toliko dinamita te je čudo, da se Kraljevina SHS nije raspala već prije šestoga januara 1929. Taj otrov šovinizma i megalomanije i danas se još propovijeda „ex cathedra" u ime nauke, a da po tim smrtonosnim tekstovima polijepi naučne vinjete s mrtvač-

kom glavom i natpisom: „Pazi, otrov", još se nije našao nitko! Jedini raison d'être ove naše Enciklopedije jeste, da bude principijelnom negacijom ovog sistematskog trovanja i ovih trovača, prosto zato, jer je čitava naša socijalistička koncepcija zamišljena kao negacija ludosti koja je palikućama poslužila za izliku da zapale naš vlastiti krov za račun osvajača.

U toj bijednoj, zaostaloj, šovenskoj historiji mrtvi sredovječni kraljevi su starčevićanci ili radikali, u varijanti SHS samostalni demokrati ili jugorojalisti orjunaši! „Kralj" je kao simbol zajedničke građanske svijesti nestao sa političke scene, a kraljevska historijska nauka živi i danas isto tako kao što se u historiografiji našoj čitavo stoljeće odražava pristranost ili partijska pripadnost pojedinih pisaca. Madžaroni, obrenovićijanci, radikali, liberali, starčevićanci, obzoraši, Jugoslaveni, frankovci, samoslovenstvujušči, vlaškouličanstvujušči, serbomakedonstvujušči, Rascijani, Raguzei, austroautonomaši, apologeti raznih kruna, Venecije, latinaši, Grci, papisti itd. itd., svi su oni pisali svoj historijski ričet, koji se i danas kusa po visokim školama. Kraljevi i baruni naše feudalne historije glavne su figure ove intelektualno doista bijedne komedije dell'arte, gdje pojedine političke programe propovijedaju gospoda za račun pojedinih režima na harlekinski način. Nitko se od naših historika nije sjetio da nam prikaže naš boljarski Srednji vijek takvim, kakav je on doista i bio: kriminalna i hajdučka mješavina feudalne anarhije, sa veoma slabom socijalnom podlogom, bez gradova, bez prometa i bez ikakve solidnije organizirane ekonomske baze. Dok literaturom i politikom na hrvatskoj i srpskoj strani vlada ovaj rojalistički ballo in maschera koji bulji u sredovječne fantome kao u nacionalnu državotvornu konstantu, stvarnost se u drugoj polovini XIX stoljeća davi u kolonijalnom stanju austro-madžarskog,

a poslije 1918 opet austrijskog ili madžarskog ili zapadnoevropskog financijskog kapitala.

Naročitu pažnju valja posvetiti svijetloj historijskoj pojavi Svetozara Markovića. Svetozara Markovića *Srbija na Istoku* predstavlja iintelektualno-politički međaš u ovom periodu isto tako kao i Frana Supila *Politika u Hrvatskoj*, objavljena poslije Friedjungova procesa 1911, ili Dimitrija Tucovića studija o Albaniji 1913.

OD LIBERALIZMA DO REAKCIJE

Liberalizam kod nas, koji se pod madžaronskim utjecajem razvio u liberalizam in eroticis à la Xeres de la Maraja, značio je secesionistički stipendistički oportunizam onih malograđanskih elemenata, koji su se apolitičnošću ili l'art pour l'artom spasavali od svake moralne odgovornosti u stvarnom političkom životu. To je taj dekadentni kozmopolitizam dežmanovske slobodne misli, koja je pod Livadićevom parolom „slobode umjetničkog stvaranja" živjela eksteritorijalno upravo tako, kao što je eksteritorijalno cvjetao hérédijanizam Bogdana Popovića u beogradskoj estetici do Crnjanskog. Biti pjesnik tog perioda, značilo je biti svemirski građanin. Milana Marjanovića programatski realizam i pragmatizam, masonski liberalizam kod nas do Prvog svjetskog rata 1914, ogromna masa najfantastičnijih programa, gotski hiljadugodišnji falsifikati, mitosi tijare, krune, estetike, vladike Velimirovića svetosavske besjede, kalemegdanska dinaroidna romantika, čaršijski i carskokraljevski refleksi, u jednu riječ: mračna zbrka provincijalne megalomanije, sve su to teme neobrađene, koje Enciklopedija ne će smjeti da zaobiđe. Neznatna grupa zbunjenih publicista predstavljala je diletantski proplamsaj slobodne hrvatske antiklerikalne misli, koja u svojoj biti nije bila idealistička nego fideistička, a svoj fideizam ti „lakaji duha" nijesu ni tajili. Mi nije-

smo imali socijalističke materijalističke ideologije i od godine 1918 pod kontrarevolucionarnom oligarhijom dinastije Karađorđevića stvari se u oblastima duha ideološki i politički razvijaju desno do potpune černosotenske reakcije kod Srba, Hrvata i Slovenaca podjednako. Svi oni zajedno propovijedali su još od Kršnjavijevih vremena da je „materijalizam svinjarija", a socijalizam „nauka za šegrte ili kalfe".

JUŽNOSLOVJENSKA DEZAGREGACIJA

Historija svih dominatnih kulturno-političkih ideja u našoj prošlosti uči nas, da su reakcionarni partikularizmi prevladavali kroz vjekove pod utjecajem stranih političkih snaga, a zatim, da se naš čovjek (inteligenat svoga vremena), u okviru svojih raskola izgubio i raspao, te od slavenskoga poganina postao Grk ili Latin, tj. latinski ili grčki fanatik, ili nonkonformist glagoljaš ili pravoslavac od devetog do petnaestog stoljeća, od manihejca i bogumila muhamedanac u petnaestom i šesnaestom stoljeću, a od balkanskog anarhoidnog feudalca venecijanski, bizantinski, turski ili austrijski vazal, graničar, pa čak i ustaša četnik u talijanskofašističkoj ili njemačkonacionalističkoj varijanti u 1941—45.

Ispitujući posljedice, Enciklopedija i u ovim pitanjima treba da ukazuje na razloge. Razvoj duhovne južnoslovjenske dezagregacije trajao je čitavo devetnaesto stoljeće. Na tome neslavnom putu u propast parole su bile: „Nation auf Puff", „Do istrage vaše ili naše", *Srbobran (Srpski književni glasnik,* zagrebačke protusrpske demonstracije godine 1902), čitavo poglavlje Frankove politike u Hrvatskoj, koja se povampirila 1914—1918 do parole generala Feldmarschalleutnanta von Scheurea: „Die Hunde sollen sich zerfressen", sa

parafrazom Budakovom „Ajte, psine, preko Drine“, sa politikom „oca Srbije“ generala Nedića, sa kalemegdanskim perspektivama Velmar-Jankovića, ljotićevskim fašizmom, četnikovanjem vojvode Pećanca i Puniše i vojvoda Birčanina i Jevđevića, sa ludilom liparskoustaškim, i na kraju pavelićevskim. Intelektualni početak Supila u Dubrovniku od *Crvene Hrvatske* do sloma Koalicije, do sloma Supila, do *Riječkog novog lista*, do politike Svetozara Pribićevića godine *1914—1918*, *uloga* madžarona oko patrijaršije srijemskokarlovačke, svi skandali od Raucha do Aleksandra Horvata i u tome Matoš, *Zvono* Milana Marjanovića, *Delo*, *Savremenik* itd., Südland, Klaić, Smičiklas, Filip Lukas, Šegvić, Ilarion Ruvarac, Ranke, Thallószy, Benjamin Kállay, Stojan Novaković, falsifikati Slobodana Jovanovića, historija po narudžbi režima, Ćorović, Stanojević, Šišić, gluposti Vladana Đorđevića, čaršijska štampa pod utjecajem Pere Todorovića, Skerlić, Jovan Cvijić, dinaroidi, šovenska megalomanija Ljubomira Nedića, *Stradija* Domanovića kao blistavi pojam slobodne misli, Jaše Prodanovića republikanstvo, Balugdžićev „anarhizam“, teze Tucovićeve, uloga srpske socijalne demokratije do Dragiše Lapčevića itd., itd., sve su to teme za posebne eseje, kojima Enciklopedija treba da posveti punu pažnju.

Pratimo li historiju naše inteligencije u devetnaestom stoljeću, konstatirat ćemo, da se nije snašla pred ovom glomaznom latinsko-grčkom, manihejsko-protestantskom, kontrareformatorskom, zapadnoevropskom, centralnoevropskom, a istodobno i balkanskom problematikom. Naša građanska inteligencija nije mogla i nije umjela da se probije do svijesne negacije te intelektualne zbrke, i taj je zadatak pao na leđa komunističkog pokreta, koji ga je praktično riješio u obliku deklaracije u Jajcu 1943.

RAZVOJ NACIONALNE SVIJESTI

Kada je riječ o našoj kulturnoj baštini, onda bi Enciklopedija trebala da bude njenim prvim i pouzdanim apologetom. Ova isprepletena zbivanja ne mogu se objasniti tako da ih analitičkom metodom izoliramo do pojedinih idealističkih detalja, na temelju literature koja je u tom pogledu, nažalost, jalova. Slabi i neorganizirani društveni slojevi nijesu uspjeli da uslijed objektivnih smetnji ekonomsko-političke naravi odrede svoju samostalnu klasnu formulu političke i kulturne svijesti, koja bi se podudarala sa narodnim, pučkim, pauperiziranim masovnim interesima u cjelini. Isto tako kao što su građanski nosioci društvenih slojeva podlegli raznim inostranim premoćima u historijskoj prošlosti, podlegli su i historijski tumači tih fatalnih pitanja, u nastojanju da objasne ove neprilike. Narod iz perspektive naših malograđanskih, idealističkih, konzervativnih i socijalno borniranih historiografa bio je i ostao „seljačkom masom na posve niskom materijalnokulturnom nivou", masom „nepismenom i zapuštenom", koju je inteligencija, isto tako nepismena i zapuštena, napustila u izolaciji na ogromnu distancu od svake napredne zamisli i civilizacije. Graničarima i šuckorima od Laudonovog doba pa sve do osamdesetih godina prošlog stoljeća, „našijencima", koji se tako zovu kroz vjekove, bez specijalne oznake svoje nacionalne pripadnosti, građanima mletačkih i austrijskih provincija, koji govore i pišu „naški", tj. slovinski ili ilirski, Slovincima, Morlacima i Uskocima, probudio je nacionalnu svijest u širokim reakcionarnim razmjerama *Srbobran*, a sa *Srbobranom* i *Srpska književna zadruga*, dok je Hrvatima tek Stjepan Radić na svoj tamburaški način prvi počeo da govori o samoodređenju naroda. Kulturna svijest male kneževske, slobodne seljačke Srbije (izolirana između govedarske i slavjanoserbske perspektive) bila je ograni-

čena na političkoadministrativni pojam Srpskih državnih željeznica, Šapca ili ivanjićskog sreza, na nezdrava stanja u Skupštini i na prilike oko dvorskih kapidžika. Politički Pijemont XIX i XX stoljeća, mala kneževina Srbija planula je sa Crnom Gorom u južnoslovjenskoj političkoj integraciji godine 1918, koja se je — uslijed kulturne, političke i ekonomske nedoraslosti građanske klase — udavila u kontrarevolucionarnoj krvi. Socijalistička koncepcija ponovo je uskrisila ovu ranjenu zemlju u suverenom i naprednom obliku političke federacije, jedinog političkog garanta za razvoj pozitivnih i naprednih snaga i koncepcija.

Inteligencija, punjena konzervativnim predrasudama i specifičnim klasnim interesom, promatra revolucionarnu dinamiku naših dana s neinteligentnom pasivnošću punjenih ptica, a nije svijesna najosnovnijeg historijskog zakona, da nema povratka poslije smrti. Ono što je umrlo treba pokopati, a pozitivne vrijednosti, koje su nam namrla pokoljenja, valja uskrisiti i postaviti za uzor onima koji dolaze. Čitava naša suvremena historija je parafraza fatalnih historijskih iskustava, a političku pobjedu komunističkog pokreta treba pretvoriti u kulturnu pobjedu na polju nauke i umjetnosti. Tome cilju poslužit će naša Enciklopedija svima sredstvima.

Političkoj historiji dvadesetoga stoljeća, historiji ujedinjenja u okviru Prvog imperijalističkog rata, historiji takozvanog građanskog parlamentarizma u Eshaeziji, treba posvetiti osnovnu pažnju. Prikaz političkih stranaka, prema tome, spada u naročito delikatan zadatak. Tema buđenja nacionalne svijesti pod uplivom političkih elemenata: klerikalizma, radikalije i individualnopsihološki zbrkane ideologije Seljačke stranke na hrvatskoj strani (kao reakcije na srbijanske partikularizme), a jedan i drugi i treći elemenat političke svijesti predstavljaju anahronizme, koji su se tragično zapleli u svojim vlastitim protuslovljima. Kao što je i logično: sopravvivenze po-

gibaju prije ili kasnije! One su uvijek samo smetnja i zato ih valja ukloniti. Sve današnje intelektualne preživjelosti smetnje su, koje nose u sebi veoma velike opasnosti i pro futuro; uklanjajući ih, mi smanjujemo vjerojatnost da bi te neprilike mogle da igraju bilo kakvu ulogu. Ilirizam, kao prvi pokušaj romantične (kulturnopolitičke) integracije, rodio je u posljednjoj konzekvenciji paradoksalnu malograđansku negaciju jedinstva na hrvatskoj i na srpskoj strani, negaciju koja vodi u kaos samouništenja. Do kog stepena se naša inteligencija izgubila od svoje narodne i progresivne misije, tragično nam ilustriraju prilike u Srbiji i Crnoj Gori pod raznim tiranijama prve, druge i treće „narodne dinastije". *Srbija na Istoku* Svetozara Markovića treba da ostane uzorom kako se smiono i dosljedno prevladavaju romantične predrasude, a Supilo i Tucović svijetli su primjeri da se smionost duha nije ugasila u ovim našim bijednim relacijama ni za trenutak. Biografije Matoša, Murka, Kettea, Cankara, Domanovića, Bore Stankovića, Zmaja, Vraza, Đure Jakšića, Vojislava Ilića, Silvija Kranjčevića, djela Šubica, Jakopiča, Grohara, Jame, Ivane Kobilce, Prijatelja, Stritara, Levstika, Rendića, Račića, Kraljevića treba da postanu u Enciklopediji poglavljima, koja će u obliku malih monografija ostati spomenikom ovih herojskih napora. Dositej, Vodnik, Prešern, Vuk, Pančić, Pera Todorović, Šulek, Kušlan, Kišpatić, Kukuljević, Nedić, Rački i Daničić, Nodilo, Budmani, Broz, Kurelac, Valtazar Bogišić, Vladimir Mažuranić, Jagić, Kopitar, Miklošič, Stojan Novaković, Kostić, Skerlić, Čerina, Gaćinović itd., sve su to sjajne iskre nama toliko dragih inspiracija, koje treba rasplamsati do punog sjaja jedne likovne i književne civilizacije upravo ovog našeg posljednjeg stoljeća, koje je, svim građanskim i malograđanskim partikularizmima uprkos, ipak ušlo u socijalizam.

Posljednji decenij naše historije ne javlja se kao plagijat ili kao odraz nekih pokreta zapadnoevropskih, pošto smo mi na Balkanu i na Dunavu jedina socijalistička evropska zemlja, koja se do svog vlastitog socijalističkog političkog oblika probila vlastitim snagama po zakonu svog vlastitog historijskog razvoja, pak prema tome naša Enciklopedija ne treba da bude imitacija zapadnoevropska ni bilo kakva druga, jer se ona ne javlja kao djelo u okviru političke i kulturne imitacije stranih uzora.

LENJIN I TITO

Lenjin je zauzeo vlast u zaostaloj feudalnoaristokratskoj satrapiji, koja kao carsko samodržavlje nije poznavala ni jedne od zapadnoevropskih demokratskih, feudalnih ili građanskih parlamentarnih institucija. Tito, međutim, pojavio se je u *južnoslovjenskom* konglomeratu, koji je vjekovima živio pod simultanim utjecajima neobično izdiferencirane mase političkih i kulturnih upliva mediteranskih, centralnoevropskih i balkanskih. Lenjin je zauzeo vlast usred Prvog imperijalističkog rata sa parolom mira, u seljačkoj zemlji, koja je već po svojim patrijarhalnim anarhoindividualnim *sklonostima* bila sklona defetizmu, živeći stoljećima na indiferentnom razmaku od svakog aristokratskog samodržavlja i njegovih ratova. Tito, međutim, otvorivši parolu klasne borbe kombiniranu sa parolom nacionalne nezavisnosti i oslobođenja, izbacio je parolu rata upravo u onom momentu kada je građanska klasa položila oružje. Tito znači, s jedne strane, borbu za socijalizam u ratu ratnim sredstvima, a, s druge strane, on se javlja kao parafraza svih naših historijskih varijanata u borbi za vlastitu slobodnu, politički nezavisnu bazu.

SVRHA I SMISAO ENCIKLOPEDIJE

Zapadnoevropski civilizirani narodi odnjegovali su svoju takozvanu narodnu svijest na osnovi univerzalnih formula, koje obuhvaćaju dva osnovna perioda: period feudalnog i građanskog prosperiteta. Taj politički i ekonomski prosperitet (uslovljen nizovima ekspanzija i kolonijalnih osvajanja) simbolizira se veličinom takozvanog nacionalnog Genija, kao sintetične formule o superiornosti vlastitog stvaralačkog, misaonog i umjetničkog Duha, koji se je svojom idejnom, upravo idealnom ali i idealističkom prepotencijom nametnuo i potvrdio svim suprotnim (barbarskim) snagama ciničkim zveketom oružja i barbarskom pljačkom čitavih evropskih provincija, u svojim vlastitim enciklopedijskim apologijama progovara sa fresaka, u skulpturi, u clairobscuru genijalnih građevina (kao što je katedrala u Albiju, na primjer, koja je još i danas rumena od katarske, patarenske, šizmatičke francuske krvi). Avignon i Lateran, Anversa, Bruges ili Cahors, Siena, Pisa ili Venecija, Lisabon, Madrid ili Amsterdam, slavna ta poglavlja zapadnoevropske civilizacije postala su danteovski, camõeski ili leonardovski veličanstvena u ciklusima umorstava, i taj vrhunaravni nacionalni Genije, koji progovara patosom ahenskih, burgundijskih, lorenskih, anžuvinskih, toledskih ili sikstinskih tradicija, metafizička je formula za cikluse isprepletenih političkih i ekonomskih konjunktura, koje su se stoljećima tovile krvlju pokoljenja. Od ovog narcističkog fetišizma svoje vlastite prepotencije boluju svi zapadnoevropski narodi, a sugestivnost propagande kojom se nameću upravo je halucinantna. Radi se zapravo o logici novca, ali ta merktantilna mizanscena je patetično panteonska.

Superiornost zapadnoevropskog duha pratila je kriminalne pobjede pojedinih imperijalizama kao sjenka, i ta velebna zgrada zapadnoevropske civilizacije gradila

se na kostima poraženih i zgaženih naroda, među kojima smo, nažalost, bili i mi od Koruške i Blatnog jezera do Istre i do Soluna. Veličina Bizantije i Carigrada, Aachena i Mletaka, Laterana i Beča i Budima bila je uslovljena našim porazima, i zato naš enciklopedijski slučaj (da ga tako nazovemo) nije nažalost identičan sa zapadnoevropskim varijantama apologija pobjede Oružja i Duha, jer mi spadamo u kategoriju onih civilizacija, koje se nijesu mogle razviti zato, jer su im tuđinske snage osporavale pravo na moralni i materijalni opstanak.

Sakupiti svu političku, kulturnu i intelektualnu svijest o našoj vlastitoj pojavi u prostoru i u vremenu, svijest danas dispergiranu i usitnjenu poslije vjekovnih poraza po mnogobrojnim i izoliranim regionalizmima, sabrati sve potrebne elemente u sintezi, koja ne će biti kult romantičnih fraza, nego istinit prikaz fakata, dati ogromnoj masi impozantne stvaralačke materije programatski okvir, objasniti i protumačiti svu tragičnost naših vlastitih raskola i uzajamnih negacija, to bi trebalo da bude našom osnovnom misijom.

Jugoslavenska Enciklopedija treba da ostane skromnim spomenikom naše vlastite civilizacije. Svaka je veličina normativan pojam, pak se prema tome, logično gubi u relativnosti odnosa. Imade u historiji zapadnoevropske civilizacije relativno velikih pojava, koje izmjerene trećim ili petim nekim mjerilom možda i nijesu tako grandiozne kao što nam sugeriraju: ali ne treba ni u ovom poslu ocjenjivanja biti apstraktan. Dati pod ždrijelom turskih topova nekoliko stotina imena slikara, književnika, graditelja, stratega i ideologa, i nekoliko stotina latinskih pisaca (od kojih je pedesetak postalo evropskom slavom svoga vremena), nije takva epizoda, te ne bi trebalo da Enciklopedija o njoj ne progovori: ne patetično, ali ponosno. Zaustavit ću se (na trenutak) u nizu problema ove naše Enciklopedije

kod slučaja naših latinista, jer nam upravo taj primjer neobično živo govori o složenoj problematici našega posla, koji će iz mnogih razloga imati da bude pionirski. Naši latinisti, taj naš „Globus intelectualis" od četiri stoljeća, ostao je po samoj naravi stvari eksteritorijalan. Historija naše književnosti obuhvatila je od naših latinista samo nekolicinu, i to onu najglasniju, i to tek u tangenti , tek toliko da ih spasi od zaborava, pošto se njima kao nepoznatim strancima nije bavio nitko. A upravo ti naši latinisti obuhvaćaju u svojoj literaturi nekoliko hiljada klasičnih i zapadnoevropskih autora. Oni se, kao ideolozi, stratezi, političari, učenjaci, ekonomi, tehničari, astronomi, pjesnici, kao fanatični historici crkve (reformacije i protureformacije), kao historici vlastite nacije i njenih problema, kao filolozi, gramatici, sanjari, diplomati, propagandisti i agenti, ističu u međunarodnim omjerima ne samo veličinom svoga znanja, sposobnosti ili pjesničkog dara, briljantnošću svoje postojanosti i dostojanstvom karaktera, već su nam dragocjen dokaz kako kod nas normalna ljudska pamet nije kapitulirala ni onda, kad nas je sudbina bacila u najmračnije ponore historijskog podzemlja. Sve duhovne zapadnoevropske civilizacije sazdane su na plagijatima i na kompilacijama a i naša, dakako, da nije samonikla ni originalna! Mi smo živjeli u mnogobrojnim kulturnim simbiozama stoljećima pod raznovrsnim i mnogobrojnim terorom sablje, novca i duha.

Naša Enciklopedija, sa svojih nekoliko tisuća islamskih termina, pojmova i pojava, bit će na pr. historijski važna dopuna orijentalističke Enciklopedije leydenske, isto tako kao što će prikaz našeg latiniteta značiti neobično važnu i poučnu dopunu Ducangeova Glosarija Latinitatis Mediae et Infimae.

Enciklopedija imat će, logično, obuhvatiti sve one zapadnoevropske intelektualne krugove, u okviru kojih su naši ljudi djelovali često puta kao inicijatori veoma važnih zamisli ili pokreta, otkrića ili naučnih i umjetničkih ostvarenja i teorija. Od bazelskog do lateranskog koncila, od reuchlinske problematike do Savonarole, od publikacija Trimalchionovog Symposiona do suptilnih problema antičke metrike, od prvih prijevoda Ptolemeja i prvog prijevoda *Kurana* na latinski do borbe protivu mnogobrojnih papa, od kolebanja između reformacije i protureformacije, od prve metodičke historije crkve do prve sociološke analize crkvene hijerarhije, od Bacona Verulamskog i Galileja do Erazma, do iatromehanike do Descartesa, od prve gramatike talijanske, madžarske i ruske do prvih tumača Porfirogeneta i bizantologije kao posebne discipline, od prizme do padobrana, od patarenske ideologije do neohelenističkog slikarstva između Komnena i Paleologa, taj raspon problema, što treba da ih osvijetli naša Enciklopedija, u svakom je pogledu golem.

Ako je narodnost jedan osjećaj što treba da se ovjerovljuje svakodnevno, takoreći plebiscitarno, kao što ga je definirao Renan, onda naša Enciklopedija treba da bude široko plebiscitarno ovjerovljenje ogromne mase činjenica, koje svojom sveukupnošću stvaraju historiju naše civilizacije, do danas uglavnom neprikazane u svojoj impozantnoj cjelini.

Mi ne možemo i ne smijemo tražiti od civilizacija (i od naroda), kojima smo okruženi, da o nama znaju više nego što znamo mi o sebi samima, a naše poznavanje vlastite bogate prošlosti oskudno je, jer nam jače sile nikada nijesu dopustile da se osvijestimo na temelju vlastitoga pamćenja o značenju svoje vlastite uloge u prostoru i u vremenu. U veoma složenome mehanizmu međunarodne kulturne propagande, koji je tako ža-

losno nalik na vašarsko reklamno nadvikivanje, mi se u ovoj halabuci preuveličavanja važnosti pojedinih inostranih kulturnih cirkusa i panorama uopće nijesmo ni pojavili sa trubom i bubnjem u ruci. Na ovom sajmu kulture naš hod je tih i nečujan, jer se mi još uvijek krećemo u opancima, čudeći se od vremena na vrijeme tuđinskom cerekanju i majmunisanju, kako vojevoda Draško u Mlecima ili Držićevi seljaci na dubrovačkim maškeratama. Naša Enciklopedija u tom pogledu treba da znači rezolutan preokret. Prvo zato, jer mi danas raspolažemo svima preduslovima, da našu vlastitu kulturnu svijest pretvorimo u djelo, budući da posjedujemo onu materijalnu i političku bazu, kojoj je ostvarenje takvih kulturnih manifestacija jednom od najbitnijih svrha. Imajući u vidu da pojmovi narodnosti i civilizacije nijesu nikakve idealističke konstante, niti da su naši narodi kabinetski fantomi, koji traju nepromijenjeno kao metafizičke formule (vidovdanske, kosovske, porfirogenetske, državotvorne, kajmakčalanske, rasnodinarske, zapadnjačke, mediteranske, panonske, samohrvatske, državnopravne, slatkopravoslavne, latinske, grčke, alpinske itd., itd.), naša Enciklopedija prikazat će svu onu količinu političkih i kulturnih i ekonomskih talasanja koja se u rasponu od osmoga do dvadesetoga stoljeća tako jasno i tako poučno odražavaju u svemu za što se kod nas borilo, ratovalo, što se organiziralo, mislilo, pisalo, gradilo ili slikalo.

DIJALEKTIČKA ISTINA

Stojeći načelno na naučnoegzaktnom prikazu kulturnog, političkog i ekonomskog stanja fakata kod nas, poklanjajući pažnju isključivo govoru činjenica i objašnjavajući logično samo ono što nam govore fakta, ova naša Enciklopedija javlja se kao teza, koja nije i ne će

da bude integralna, ali ne će da bude ni partikularistička na crti malograđanskog konzervativnog oportuniteta, a naročito pak ne u onim oblastima gdje su ti partikularizmi rezultat konzervativnih programa iz prošlog stoljeća, u protuslovlju s očitom naučnom istinom.

Dijalektička formula naše Enciklopedije ostat će materijalistička. Enciklopedija posvetit će punu pažnju prikazivanju čitave serije antagonizama, koji su uslovljavali naše vlastite negacije, kada smo se borili protiv supremacije tuđinskog duha, znajući da upravo ta sublimna, spiritualizirana uzvišenost duha sadržava u sebi moralnu i materijalnu smrtnu osudu našeg vlastitog opstanka. Enciklopedija ne treba da bude samodopadna ili samohvalisava apologija u obliku vulgarne propagande, ali ona isto tako ne treba da ne upotrijebi sve dokaze, kojima se na jednostavan način manifestira stvaralačka sposobnost našeg svijeta u prostoru i u vremenu naše egzistencije na Balkanu.

Postoji impoznatna količina primjera kako je naša borba za načelo slobode narodnosti, ljudske misli, govora, jezika, moralnog i intelektualnog uvjerenja i umjetničkog stvaranja elemenat, koji se nije dao uništiti za milenij i po, a Enciklopedija treba da bude upravo kompendij tih dokaza, plaidoyer za našu socijalističku koncepciju, koja je s jedne strane anticipacija budućih stoljeća, a s druge pobjedonosna parafraza naše tragične prošlosti, koja je izvojštila svojim vlastitim sredstvima podlogu za slobodan život teškom i krvavom borbom.

II

PORTRETI

AUGUSTINČIĆ ANTUN

Augustinčić se pojavio u našoj likovnoj umjetnosti kao rođeni kiparski talenat, sa svojim nesvakodnevnim svojstvima već u prvim radovima prije tri decenija, u doba, kada se jedva oteo neposrednom utjecaju svojih učitelja na zagrebačkoj Umjetničkoj akademiji. Sa sigurnim, neposrednim osjećajem za materiju kamena i metala, on se pokazao pouzdanim modelatorom sa jako razvijenim smislom za omjere i za harmoniju anatomske građe ljudskog i životinjskog tijela podjednako. Stvarajući od početka po jednostavnom, vjekovima ovjerovljenom pravilu da spomenik ima jedino svoje obrazloženje u arhitektonici skulptorske mase, od koje je sazdan, i da povrh toga principa za kiparsku umjetnost ne postoji nikakav viši zakon, Augustinčić je u svojim slobodnim inspiracijama i u mnogobrojnim narudžbama, koje je dobijao na konkursima, slijedio to svoje osnovno pravilo, ostavši mu vjeran do danas.

Augustinčić je ušao u skulpturu neposredno poslije Prvoga svjetskog rata, kada je u oblastima umjetničkog stvaranja kod nas i u međunarodnim omjerima harala oluja, koja se još uvijek nije smirila. Stigao je kao mlad

umjetnik u likovnu arenu uznemirenu histeričnom muskulatorom burnih, olujnih, patetičnih gestova, kada se pisalo i govorilo, da je svrha skulpture da bude vizionarna i profetska. Ni motivi literarni, ni simbolistički, ni političko frazerstvo, ni arhaističke stilizacije naše umjetnosti toga perioda nisu Augustinčića uznemirile niti ponijele do nekog programatskog stava, da bi progovorio sa scene namještenom retorikom i povišenim glasom. On nije nikada simulirao sentimentalnu liriku, niti se maskirao metafizičkim i religioznim programatskim parolama. Dolazeći iz kraja, gdje je jedino provincijalna barokna crkvena skulptura mogla da bude inspiracijom njegova dječjeg oka, Augustinčić je dao svoje ratno raspeće jednostavno i prirodno, kao lik i znamen čovjeka, koga su zaklali i pribili na daske, kao što se pribijaju nesretnici i stradalnici na sramotu pokoljenja. Njegovo *Nošenje ranjenika* (motiv iz tragičnih partizanskih stradanja) nosi u sebi isto tako suptilnu, baroknu instrumentaciju pogrebnog prizora, kad se prenosi još toplo tijelo mrtvaca i poslije svršene drame polaže u grob. Ne puštajući iz vida i ne obilazeći ni trenutka svoja osnovna estetska pravila, da je virtuozna igra mramornih sjenki i svjetlosti jedina magija, koja treba da vlada skulpturom, Augustinčić je dao u svom posljednjem (Brijunskom) aktu dokaz još uvijek podjednako svježe i neposredne stvaralačke vještine. Statiku akademizma on je prevladao konjaničkim likom Pilsudskoga, kao centralnom figurom za monumentalnu kompoziciju, i ta figura ide među najbolje konjaničke spomenike, što su se u međunarodnim omjerima pojavili između dva rata.

Augustinčić je počeo kiparski stvarati u jednoj likovnoj civilizaciji, koja se nije izgradila na tradiciji antike ni na blagim, lirskim rodinovskim nostalgijama za dalekim umjetničkim predjelima potonulih stoljeća. Iz rastvaranja i rasula secesionističkog stilskog lutanja

kod nas, u velikom vrtlogu i nemirima zapadnoevropske skulpture za posljednjih decenija, Augustinčić se nije dao ponijeti divljinom fauvizma ni postkubističkim tzv. „otvaranjem prozora u nepoznato". S pouzdanom i mirnom sklonošću više za prošle, možda čak činkvečentističke manire nego za raznovrsne iluzionizme od Maillola i Despiaua do Picassa, on je kao portretist ostao dosljedan svojoj naturalističkoj formuli, da ne polira masu tamo, gdje to ona ne podnosi, ostavljajući glinu da se sliježe u naborima svoje vlastite grube tektonike. Strahujući da mu se bronca pod rukom ne pretvori u blistavu porculansku masu, koja djeluje neprirodno, Augustinčić je sa prirođenom ležernošću neposrednih skica dao nekoliko portreta, koji će nesumnjivo ostati među najboljim ostvarenjima te vještine kod nas.

KSAVER ŠANDOR GJALSKI

O Gjalskome se pisalo od njegove prve knjige pripovijednika *Pod starim krovovima* (1886) pa sve do dvadesetih godina ovoga stoljeća kao o Šenoinu nasljedniku. Gjalski je godinama smatran tvorcem političko-socijalnog romana, piscem, koji je hrvatsku beletrističku prozu doveo u usku vezu s modernom književnošću zapadne Evrope i u vezu s velikim ruskim realistima. Romansijer i novelist, o kome se govorilo, da znači epohu u hrvatskoj književnosti, Gjalski je u Matoševoj estetskoj analizi dobio više-manje negativnu ocjenu kao pisac, kome je jezik neizgrađen, a stil diletantski anemičan i šupalj. Međutim, da stilsko-estetska formula kod procjene vrijednosti pojedinih pisaca nije uvijek konačna mjera, potvrđuje se i na primjeru Gjalskoga. Kod pisca, kao što je Gjalski, osim stilskih elemenata, preostaje i historijsko svjedočanstvo tekstova, koji kao

kronika ilustriraju pojedina historijska razdoblja često mnogo pouzdanije od raznih političkih ili kulturnohistorijskih studija. Gjalski nije umio prevladati ni mentalitet svoga vremena ni način pisanja, kakav se u Hrvatskoj njegovao u drugoj polovini XIX stoljeća, ali on je, po tematici koju obrađuje i po motivima kojima se inspirira, za proučavanje jednog historijskog perioda nerazmjerno podesniji od mnogih reprezentativnih imena epohe. U Gjalskome ima još mnogo više Šenoe nego bilo kog drugog pisca, za koje je isticao da su mu služili kao uzor (Flaubert, Balzac, Bjelinski, Turgenjev, Schopenhauer, Bourget itd.). Dok je Šenoa Krčelićeve *Annuae*, tu „cronique scandaleuse" o životu hrvatskog plemstva XVIII stoljeća, romantički poetizirao, Gjalski u svojim opisima istog polufeudalnog milieua (sto godina kasnije) daje sliku takve moralne i intelektualne bijede, koja će ostati panorama prilika, kada se, od bana baruna Levina Raucha (1867) pa preko grofa Khuena sve do Moderne, u okviru banovinskog rasula rađala građanska formula hrvatske narodne svijesti.

Rođen pod Apsolutizmom, Gjalski se formirao kao književnik, kad je Habzburška monarhija, podijelivši vlast u monarhiji, kapitulirala pred madžarskom aristokracijom, ponizivši sve ostale austrijske narode na nivo kolonijalne, bespravne raje. Sramotna kompromisna formula, poznata pod etiketom Hrvatsko-ugarske nagodbe iz 1868, osigurala je madžarskim financijskim magnatima ekonomski i politički prodor na Jadran, a književno djelo Gjalskoga obuhvaća upravo taj period teških političkih poraza. Bijedu osiromašene provincijske sredine, u kojoj se javio, Gjalski je ispovijedao naivno, bez skrivenih misli, dajući svojim tekstovima značenje literarne ispovijesti i onda, kad nastoji da glumom i dekoracijama sakrije istinu. Takozvane „ideale" u koje je njegovo pokoljenje vjerovalo, razočaranje i moralne krize kroz koje se probijalo, brige koje su se javljale

u okviru rađanja jednog novog društvenog stanja i suvremene građanske političke svijesti, Gjalski odražava u svome opusu neposredno, tako da ocjena Miloša Savkovića, kako je Gjalski historik hrvatskog društva, ni danas nije lišena uvjerljive snage. Sa svim svojim nedostacima književnoizražajnih sredstava, Gjalski je uslovljen prilikama, koje su bile nerazmjerno jače od njegova individualnog dara. Reagirajući osjećajno na mnoge negativne pojave koje ugrožavaju narodnu egzistenciju, Gjalski je pjesnik, koji se koleba, koji naivno vjeruje i trajno propovijeda princip otpora kao jedinu obrambenu i životnu mogućnost za takozvanu narodnu supstanciju. Ilirac, Slaven, Sveslaven, jugoslavenstvujušči romantik, Hrvat, Samohrvat, antinagodbenjak, starčevićanac devedesetih godina, on je istodobno i štrosmajerovac, propovjednik integralnog narodnog jedinstva, beogradski rojalist (1904), politički sumnjivac, član Hrvatsko-srpske koalicije, madžaron i progonjeni khuenovski činovnik, da bi u Prvom svjetskom ratu, 1917, postao madžaronski veliki župan i glasao za ratne proračune grofa Tisze. U deceniju poslije državnog ujedinjenja (1918—28), Gjalski, razočarani Jugoslaven unitarist, u svom posljednjem književnom djelu sanja o Jugoslaviji iz 1968 „kao o saveznoj državi jugoslavenskih zemalja i naroda, uređenoj po volji naroda". Modernist i liberal, spiritist i „šopenhauerovac" koji vjeruje u metafizičke moralne autoritete, snobovski antiplebejac, apologet Karađorđevića i Marije Antoinette. antijakobinac, koji u Oktobarskoj revoluciji vidi konac svijeta, kozmopolit i šoven, Gjalski sa svim svojim peripetijama služi za proučavanje mentaliteta jednog historijskog perioda, koji bi se bez njegovih dvadesetak knjiga rasplinuo u prolaznosti pamćenja mnogo više nego što se misli. Kao i mnogi njegovi likovi između sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća, Gjalski je neka vrsta književne preživjelosti, veoma

podesne za proučavanje problematike onog historijskog raspona, u okviru koga je djelovao kao pisac.

Po predrasudama svog odgoja, po naivnoj vjeri u tradicionalne obmane i iluzije, Gjalski sam nije bio svijestan značenja svog romansijerskog pothvata: materija koju je obrađivao ponijela ga je protivnim smjerom od one uloge u kojoj su ga slavili njegovi suvremenici, smatrajući ga apologetom konzervativnog hrvatskog nacionalizma. Njegov lični odnos prema pojmu „hrvatske aristokracije“ banalno se podudara s osjećanjem manjevrijednosti sitne činovničke mizerije šljivarskog podrijetla; to je veoma često snobizam beamterskog skorojevića, uslovljen zakonima kolonijalizirane sredine, kad poslije demilitarizacije Vojne krajine, usred osiromašenja čitavog naroda, nekoliko stotina tisuća beskućnika emigrira preko oceana. Naivan kao realist, kroničar i kompozitor, još na početku teške borbe s raznovrsnim smetnjama dilentatizma, Gjalski je Turgenjeva prozvao „svojim svakidašnjim pratiocem u duhu“, „kraljem novele“, koji je „divinatorno, savršeno i majstorski umio da oživi“ ruske domove i rusku gospodu grofove i veleposjednike. U turgenjevskoj poetizaciji hrvatskog feudalnog života, Gjalski je otkrio svoj uzor. Uvjeren da piše varijacije na turgenjevske teme, on je samoga sebe smatrao idiličnim piscem, a zapravo je podigao zavjesu nad bezizlaznom bijedom besperspektivne hrvatske stvarnosti. Dublji smisao njegove poetske tajne sakriva se više između redaka nego u samom tekstu: on izgovara stvari istinite, mračne i duboko tragične, on se kreće na rubu satire upravo u onim trenucima, kad misli da idilično idealizuje, on u najbitnijim elementima svog romansijerskog djela golu, pauperizovanu i zaostalu stvarnost razotkriva bez samilosti. Kad se kaže da je bio pasatist kome je pogled zavrnut prema mutnoj prošlosti, pisac besputnik koji se besciljno vuče na koncu balade, to je samo jedan dio njegove batorićevske, šljivarske dijagnoze. U jednome

od svojih tekstova 1890 on se pita: „Ima li na svijetu nesretnije zemlje od Hrvatske? Despotska poluazijatska vlada sa zločinačkim banom, sa brigantskim činovništvom, sa prodanim narodnim zastupstvom, a jadni narod izmrcvaren, isisan, bez misli i gotovo truplo bez osjećaja." To je elegičan ton, a nije turgenjevska sentimentalna kantilena! To je plač nad razvalinama, a nije himna prošlosti, to je povišeni glas pobune, a nije rezignacija.

Kao kod Vojnovića u *Dubrovačkoj trilogiji*, i kod Gjalskog ima takvih trenutaka, kad bi njegova scena mogla da oživi do književno visokog potencijala, da je pustio svoje figure da progovore autentičnim, živim jezikom (Cintekovo pismo). Udahnuvši svojim lutkama vještački govor zagrebačke banske kurijalne sredine, on ih je lišio svih izražajnih mogućnosti, koje je zamaglio simuliranim „faustovštinama" i takozvanim „Weltschmerzom". Sve što je pisao kao „slavitelj krasnog spola" može se brisati kao negativan balast jednog pisca, koji je, iako se izražava neinvenciozno i bespomoćno, interesantan po tome, što obrađuje motive koje je mislio da „raščini", ali je i sam pao pod sugestiju banalnih fraza. On je bio uvjeren da „pjeva narodu", „o narodu" i da je „slavitelj narodne duše", a zapravo je bio negator bijedne hrvatske stvarnosti, koju prikazuje u književnom smislu sugestivno upravo u onim partijama, za koje je uvjeren da ih idealizuje. Sve što se u njegovu opusu zove „hrvatska muka", „hrvatska krivica i bijeda", „lutanje za idealima čovječanstva", za „božanskom snagom nebeske ljubavi", sve to svršava frazom bijednog provincijskog donjuanizma, njegove, kao pisca, najslabije strane. Opisujući svoje likove i stare trule domove površno, on nije svijestan da otvara trule sanduke i da nam pokazuje bijedu na samrti. Ekshumacija banskih laži kao nacionalistički panegirik, to je osnovno protuslovlje u opusu Gjalskoga. On nije

umio otvoriti prozor u našoj književnoj mrtvačnici i prekapajući po relikvijama on razmata mumije, uvjeren da piše liriku na motiv turgenjevske žalbe za lijepim starim danima, a zapravo je pjesnik jednog turobnog vremena, koje umire i koje je trebalo da umre. Gjalski u svojoj šetnji nad grobovima nije sentimentalan. Na momente on je strog, upravo okrutan, a naročito u scenama, kad misli da drži plaidoyer, on optužuje i osuđuje na način koji su mu opraštali samo zato, što se često krije pod maskom nazdravičarske retorike. Njegov kabinet voštanih kipova, to je panorama puna sablasnih prizora, panorama koju on zove „literaturom", za koju je uvjeren da „uzdiže narodni duh", a zapravo njegov se tekst često pretvara u snimanje mrtvačke maske i u krvavi skalp jedne stvarnosti, koja bi se bila uzvisila do gogoljevske karikature, da je mogao da potraži savjeta kod svojih književnih pređa kojih nije bilo.

IVAN MEŠTROVIĆ

Po ukusu kako je rješavao skulptorsku tematiku, po estetskim i religioznim pogledima koje je razvijao svojim simboličkim kompozicijama, po načinu na koji je modelirao, Meštrović je u svojoj prvoj fazi tipičan predstavnik modernističkog likovnog stila koji se pojavio u umjetničkim krugovima Beča i Münchena kao pandan sličnim pariskim likovnim pobunama početkom ovog stoljeća. „Secesija", kao neka vrsta likovnog odmetništva i otpora akademizmu i dosadnom i dotrajalom pomodnom genre-slikarstvu, predstavlja eklektičnu formulu stapanja raznovrsnih i mnogobrojnih stilova od Egipta do Mikene i od Antike do talijanskih primitivaca, u raznim varijantama programatske neonacionalističke simbolike tzv. nordijskog, švicarskog, finskog i pangermanskog stila. Meštrovićev pokušaj da secesio-

nističku eklektičku likovnu formulu pretvori u takozvani autohtoni, rasni, vidovdanski, arhajski, „jugoslavenski likovni stil" samo je jedna od varijanata sličnih neonacionalističkih pokušaja u raznim evropskim likovnim sredinama od Danske do Španije. Meštrovićeva skulptorska i arhitektonska „vidovdanska" misao nastala je u sjeni Metznerove atletske pangermanske skulpture, Angladine španske dramatike i finske epike (*Kalevala*), pa je kao romantičan simbol jugoslavenskog nacionalnog, likovno originalnog stila najizravniji izdanak bečkih i münchenskih secesionističkih estetskih teorija.

Kada se govori o Meštrovićevoj političkoj aktivnosti — a u nizu svojih političkopropagandističkih i programatskih izjava i objavljenja Meštrović se volio prikazivati, prije svega, u ulozi političkog proroka — treba da se naglasi kako je u emigraciji 1914—18, za teških političkih borba u principijelnom pitanju budućeg državnog ujedinjenja koje je Frano Supilo vodio u okviru Jugoslavenskog odbora za federalizam, ostao dosljedno pasivan, kao što nije slijedio ni Antu Trumbića, kad je ovaj glasao protiv Vidovdanskog ustava (1921). Šestojanuarsku diktaturu (1929) pozdravio je međutim na čelu poklonstvene bakljade kralju, s lampionom u ruci, da bi kao ekonomski emigrant pod zaštitom stranog suvereniteta memoarima dokazao kako nije umio da se snađe u prostoru i vremenu naše suvremene političke i društvene problematike.

Umjetnička pojava Ivana Meštrovića ilustrira veoma uvjerljivo kako za procjenu vrijednosti umjetničkog djela nisu od pretežne važnosti ni religiozne ni političke ni estetske programatske teze ako je snaga umjetničke fantazije tako neposredno elementarna i ako je inspiracija ponijeta stvaralačkim temperamentom tako sugestivna, kao što je to bio slučaj kod I. Meštrovića. Osim umjetničkog, svako drugo (religiozno ili političko) tuma-

čenje likovnog govora je isprazno; nevažna je, prema tome, u slučaju vlastitog djela i sama subjektivna interpretacija umjetnika Meštrovića, kada on programatski, u ulozi političkog propagandista ili vjerskog mislioca, objašnjava mističnu simboliku svojih kipova. Jer tamo gdje je Ivan Meštrović uspio da otkrije svoj unutarnji umjetnički lik, svaka riječ političke ili religiozne interpretacije pretvara se u jalovu retoriku.

Na putu svojih umjetničkih uspjeha Meštrović se trajno kretao obasjavan reklamnom rasvjetom takozvanog političkog i religiozno-mističkog poslanstva. Njegova rimska izložba (1911), kada je kao hrvatski umjetnik u društvu s disidentima u znak demonstracije protiv madžarskog suvereniteta izložio u paviljonu Kraljevine Srbije, smatrala se proročanskom vizijom buduće pobjede srpskog oružja u Balkanskom ratu godinu dana kasnije (1912). A sa drvenom maketom Vidovdanskog Hrama na Jedanaestom venecijanskom Biennaleu (1914, maja) Meštrović se pojavio kao glasnik kosovske osvete u predvečerje Sarajevskog atentata i Prvoga Svjetskog rata.

Kada je lord Robert Cecil, prigodom otvaranja Meštrovićeve izložbe u londonskom Albert and Victoria museum (24. VI 1915), zatražio od „barbarske Njemačke da najprije proizvede jednog umjetnika kao što je Meštrović, a tek onda da će Velika Britanija moći da diskutira o germanskim zahtjevima", R. Cecil kao političar *nije imao pojma* da u djelu I. Meštrovića slavi tipičnu secesionističku bečku skulpturu. A kada je pariska likovna kritika (1919. i 1925) progovorila o Ivanu Meštroviću kao o skulptoru koji se kreće na magnetskom polju periferijske provincijalne njemačke umjetnosti, ona je Meštrovićevo djelo iz jednostrane perspektive ocijenila pristrano i neopravdano. Za prvih pet decenija ovoga stoljeća u svjetskim razmjerima nema tako mnogo kiparski savršeno obrađenog mramora ni bronce, da

se nekoliko Meštrovićevih kipova iz današnje retrospektive ne bi moglo mjeriti s najsretnijim likovnim ostvarenjima toga razdoblja.

Jasnoćom svoga izraza i bogatstvom svoje mašte Meštrović *je kao anatom i kao pjesnički modelator* ljepote ljudskog tijela svojom virtuoznošću pokazao kako izvanredno razvijen osjećaj plastike može da razastre izvanredno bogat raspon čiste ljepote u beskrajnim varijacijama i kako je pravo umjetničko nadahnuće uzvišeno iznad svih eksperimentalnih prolaznosti stila, mode ili bilo kakvih teorema o svrsi ili o smislu umjetnosti. Kipovi I. Meštrovića očigledan su dokaz da se skulptori rađaju kao i pjesnici, pa kako artiste valja cijeniti po njihovom najvišem dometu, danas iz retrospektive, nema sumnje da će pojava Ivana Meštrovića ostati u razvoju jugoslavenske umjetnosti kao važno poglavlje u vremenu kad se na prijelazu XIX i XX stoljeća svim stranim političkim i kulturnim utjecajima uprkos, rađala suvremena skulptura balkanskih naroda.



VARIJACIJE NA TEMU O UMJETNIČKOM STVARANJU

BACH I BEETHOVEN U SLICI

Kad se piše o Bachu, govori se trajno o Böcklinu, bez ikakve veze sa sonornom ili likovnom materijom ove proizvoljne paralele. Bach je matematika, a Böcklin je slaba, larmoyantna beletristika, u najkompromitantnijem žanr-smislu toga pojma. Bach je formula svog vlastitog vremena (ne samo muzička), Böcklin je efemerida u okviru likovnih relacija, kojima je bio okružen u evropskim omjerima.

Relativno slabi slikari, kao Klimt ili Klinger, sugerirali su nam po svom secesionističkom ukusu da beethovenski adaggio diže zavjese ispred blistavog i jasnog zvjezdanog prostora, uzdižući nas svojom melodioznošću iznad nebeskih daljina, da bi nas romantičarski, byronovskim ili luciferskim disakordom, oborio u mrak kaosa i melankolije. Da jednostavnu ljudsku tajnu Beethovenove muzike otkriva historija njegovog tragičnog života, to se trajno ignorira. Veličanje i uzdizanje Beethovenove ličnosti do mitskih, polubožanskih simbola isprazna je retorika.

RETORIKA OKO MUZIKE I APSTRAKTNO SLIKARSTVO

Kada se riječima opisuje smisao zvuka, budemo li ostajali trajno opisni, ne ćemo dotjerati daleko. Opisivanje muzike ispada na kraju konca ipak više-manje kao retorika, u koju prodiru raznovrsni strani elementi, iz raznih predjela, uglavnom često nemuzičkih. Kad se tonalitet želi izraziti likovno ili analogijom sa područja plastike, kad se tonalitet objašnjava individualnopsihološki, osjećajno, sve to ispada kao što bi Agramerci rekli: bedasto.

Kad se danas piše o apstraktnom slikarstvu, koje povodeći se za muzikom u formi i u boji instrumentira svoje motive kao da piše partituru, sve je to isprazno brbljanje. Apstraktno slikarstvo ne zvoni kao čitanje partiture ni u onome slučaju kad ima nešto da kaže, jer djeluje trenutačno i jer mu nedostaje ritmičko trajanje vremena. Kako bi jedna slikarska kompozicija mogla da djeluje kao koncertna fuga, kad traje svega jedan ili dva optička trenutka? Primjer opisnog objašnjavanja bilo kakve sličnosti između apstraktnog slikarstva i muzike dokazuje, kako je takav način uspoređivanja potpuno nepodesan. Ne treba padati u ekstremni zanos sumasišavšeg apologetičarstva ni onda kada je riječ o Kandinskome, čija je teorijska knjiga ogroman koš pun münchenske karnevalske šarene hartije. Nitko nije pao s neba pak ni Kandinski. Sve stvari rastu iz zemlje i hrane se isključivo njom, a tako je i sa teorijom apstraktnog slikarstva, koje se javilo kao pjesnički aperçu, da bi se pretvorilo u slikarsko evanđelje epohe.

POEZIJA MOŽE POSTATI I VJEROM

Poezija može postati vjerom, onda pjesnik pjeva vatri i vodi, vjetru i suncu, ako misli da mu je vjerovati tako kao što je vjerovao sveti Franjo Asiški, koji je bio panteistički himnik nerazmjerno poetskiji od tolikih nenadarenih bezbožnika, koji misle da će postati talentirani pjesnici budu li ustrajno propovijedali kako umjetnost treba da je tendenciozna.

IZRAZ ILI ODRAZ

Čovjek u paleolitu doživio je nesumnjivo živi pogled krave i on ga je umjetnički izrazio, a nije ga samo odrazio. U ovome, čini se, leži čitav problem. Govoriti da je umjetnost „subjektivni odraz objektivne stvarnosti", znači govoriti potpuno prazno, idealistički, kao Husserl ili Rehmke. Gledati u oko krave na paleolitski, na kretski, na asirski ili na egipatski način i vidjeti njen pogled tako kako ga je ugledao Chagall, nije jedno te isto.

Sve civilizacije žive od plagijata. Prepisivanje homerskih epiteta u vezi sa volookom Herom predstavlja najtipičniji slučaj književne manire, a manira ne samo da nema nikakve veze s darom opažanja, nego, obratno od toga, ona mu trajno smanjuje budnost i, uspavljujući ga, ona ga obmanjuje i, na kraju, ona nije ni izraz ni odraz, ona je majmunska grimasa i sigurna smrt svakog dojma.

DAR OPAŽANJA

Opažanje je svojstvo čovjeku prirođeno kao sluh, njuh ili vid, i kao sva ljudska svojstva, ono je iz razloga o kojima nam govori medicinska psihologija kod

pojedinaca razvijeno više ili manje. Svojstvo opažanja može da se njeguje i kao takvo ono prelazi veoma često u vještinu slušanja ili promatranja, pretvarajući se po metodama u razne škole, ali se isto tako opažanje može školskom dresurom pretvoriti u derviško mumlanje molitava i klečanje pred čistim besmislom.

LJEPOTE PRETVARAJU SE U POLITIKU

Bezbrojno mnogo savršenih poetskih ljepota pretvorilo se u politiku, to jest u negaciju upravo one poezije, koja ih je rodila. To nas uči historija mnogobrojnih religija, a naročito historija evanđeoske ljubavi, koja je postala velikom evropskom politikom i na kraju puta, od neohelenističkog stila do romaničke freske, od renesansnog slikarstva do Berninija, od Piera della Francesca do sadrenih kipova Djevice Lurdske i beuronske škole, otputovala u nepovrat ukusa.

JABUKE, INSPIRACIJA I IMITACIJA

Jabuke jede čitavo čovječanstvo još od Evinih dana, a Cézanne je, fasciniravši evropski likovni cirkus magijom jedne svoje jabuke, izvrnuo na glavu cjelokupno suvremeno slikarstvo. Mičurinska jabuka na platnu, koju nam Fađejev prikazuje kao likovno ostvarenje idealne gerasimovštine i kao „kvintesencu svih jabuka", dokazuje samo to, da ni Mičurin ni Fađejev ni Gerasimov pojma nemaju što su zapravo cézanneovske jabuke, koje bezbrojne mase slikara preslikavaju već više od pedeset godina.

Kažu, da je ovo preslikavanje cézanneovskih jabuka — „bezidejno". Možda. Upravo više od toga, čini se da je zaista tako. Tek na jednu okolnost trebalo bi skrenuti punu pažnju poštovanog gerasimovskog općin-

stva: cézanneovsko slikanje jabuka nije bilo preslikavanje tih istih već naslikanih jabuka, kao što se to danas tjera obrtimice u okviru zapadnoevropskog cézanneizma. Ako je Cézanne vještinom cirkuskog čarobnjaka, sa stanovišta volumena ili rasvjete, dočarao fiktivnu stvarnost svih mogućih magičnih varijacija koje sadrži u sebi jedna jedina jabuka, cézanneovski imitatori nisu drugo nego to što zaista i jesu: imitatori nadarenog čarobnjaka hipnotizera, koji je sugestivnom opsjenom jedne jedine fiktivne jabuke uspavao fantaziju čitave evropske slikarske civilizacije za pedeset i više godina.

RASPON IZMEĐU MISLI I OBLIKA

Sve se likovne umjetnosti razvijaju u kobnom rasponu između misli i oblika, to jest u raskolu kakav zjapi između takozvane idealne zamisli i nezgrapnog ostvarenja u materiji. Upravo u tom fatalnom titranju i trajnim oscilacijama između osnovne zamisli i ostvarenja leži zagonetka ove plemenite igre, koja sama po sebi, osim toga što je igra, nema nikakve druge svrhe, a ipak je do danas svi društveni sistemi koriste za apologiju svojih praktičnih ciljeva.

PRAZNE RIJEČI

Ne treba se zagomilavati riječima, imenima i pojmovima. Treba da smo trajno svijesni, kad kažemo Caravaggio ili Donatello, da za više od devedesetidevet posto naših sugrađana nismo izgovorili ili napisali mnogo više od naispraznijih riječi, koje po slikama kakve rađaju u obliku asocijacija, povezanih uz jedno umjetničko ime kao pojam, ne govore mnogo, gotovo ništa.

O LJUDSKIM ELEMENTIMA

Nisu samo formalni problemi o kojima treba voditi računa kad se pišu prikazi iz oblasti lijepih umjetnosti. Riječ je prije svega o „ljudskom", što se objavljuje u umjetnosti. Bez toga neposrednog i iskrenog nečeg što se zove „ljudsko", umjetnost bila bi besmislena igrarija „čistih slikarskih vrijednosti", tog novovjekog estetskog alfabeta, čije hijeroglife umije da čita samo snobovska masa suvremenih aleksandrinskih moljaca.

Blesava i blagoglagoljiva pisanja oko umjetnosti kreće se u okviru konvencionalnog brbljanja o pomodnim ključevima današnjeg jalovog ukusa. Taj je kao muha. Na historijskim cestama umjetnosti nema leša ni balege, gdje ti strvinari ne bi bili okupali svoja rila. Ono što su veliki majstori namrli kasnijim pokoljenjima to su ljudska svjedočanstva, a nisu feljtoni. Komentari su oduvijek zaostajali za djelom, veoma često i onda, kad su se tog nezahvalnog posla primali umjetnici sami, a pogotovo, kad su se tom rabotom stali baviti profesionalni bukvojedi, kojima je jedina hrana hartija, uprljana štamparskim mastilom. Moljci umjetnosti kao takve roje se od početka oko grobova umjetničkih svjedočanstava. Na odru talenata to su crvi, ostavljajući iza sebe crvotočine bez ikakvog smisla i svrhe.

SKALP

S umjetnošću je kao i sa svime što živi: sve je to jasno i jednostavno, „mnogo jednostavnije, nego što se može izraziti riječima", a zapravo zagonetnije, nego što se može pojmiti. Tumačeći umjetnost i umjetnička djela, mi objašnjavamo čudestvene pustolovine srca i osjećaja ljudskih. Ne smijemo se sniziti da bismo te ozbiljne i čovjeka jedino dostojne doživljaje sveli na banalnost la-

koumne recenzentske igre, jer mjesto snimanja posmrtne maske takvom rabotom odire se često krvavi skalp sa živog obraza čovjeka.

ŠTA JE UMJETNOST

Nekoliko generacija evropskih slikara sa čitavom svojom moralnom i estetskom utrobom našlo se u dilemi pred najosnovnijim pitanjima umjetničkog stvaranja. Apstraktna umjetnost kruži slikarskom Evropom danas kao sablast. Svakodnevno, plebiscitarno se ispituje da li je umjetnost opsjenarski trik (pomoću koga se u estetskom „larpurlartističkom" cilindru peče kajgana za primitivce), ili je umjetnost pitanje dubokog moralnog osvjedočenja pod zvijezdama? Samorazaralačko mučenje pred osnovnom tajnom: što je umjetnička istina?

Naći sebe, izraziti sebe, ostaviti sebe kao oporuku, izgovoriti nešto o čemu se radi zapravo ovdje i sada, otkriti i najneznatniju mrvicu istine, zadrijeti u tajanstvena pitanja umjetničkog izraza ili lagati, poigravati se, varati, obmanjivati, a na kraju profesionalno zarađivati? Da li je umjetnost pelivanska dosjetka ili odiranje kože sa vlastitog obraza, u tragičnom trenutku posljednje spoznaje pred moralnim samoubojstvom?

Biti umjetnikom, znači li to igrati va banque ili se samo salonski duhovito šaliti? U pitanju je moralna egzistencija ovih napora. Da li je suvremeno slikarstvo trik ili nadahnuće, filistarska karijera ili doživljaj koji je doista dostojan da se namre slijedećim pokoljenjima? Da li je umjetnost viši stepen saznanja ili prosta trgovina, koja Crncima prodaje đinđuve za zlato? Da li je umjetnost sarkastično podrugivanje nekim principima ili pitanje karaktera koji nešto hoće ili nešto poriče? Cinizam ili ispovijest? Siguran put ili slijepa ulica? Što znači slobodno ili neslobodno stvarati, što znači

krasti od stvorenog, što znači prisvajati tuđe? Oponašati ili simulirati kao da stvaraš ili se mučiti, zaista u znoju lica svoga? Da li su papagajske parafraze konstatacija izgovorenih davno prije nas po drugima zaista dostojne da se svrstaju pod pojam originalne ljepote, da se priznaju kao individualno umjetničko djelo, kad se zapravo ne radi ni o čemu drugom nego o slaboumnoj kleptomaniji i naivnoj podvali?

U vrtlogu prevara i krađa, u sveopćem kultu lažnih pojmova, u priglupoj mješavini stilova, današnja estetičarska nazovimagija samo je simptom sveopćeg rasula, rastrovanog do bjesomučne slaboumnosti, kao što su simptomi aleksandrinskog rasapa poznati pod imenom Hermesa Trismegistosa otrovali normalnu ljudsku misao za punih tisuću i više godina.

NAJVIŠI USPONI

Ni jedan umjetnik ne stvara s istim potencijalom i s istim zanosom podjednako ustrajno. Svaki stvaralac ima svoje sretne dane, a i tada često puta samo po nekoliko trenutaka svojih najviših uspona, koji ostaju kao najvažniji datumi u životu jednog artista. Ne traju nadahnuća kao navinuti satovi, da uvijek podjednako idu u kucaju. A kad se govori o profilu jednog umjetnika, ne treba u njegovom stvaralačkom kalendaru zaboraviti njegove najviše uspone!

VELIČINA ARTISTIČKE POJAVE

Veličina neke artističke pojave često je upravo u tome što se ona dramatski odvojila od svoje vlastite sredine, njenih moralnih i estetskih konvencija, što se sama oslobodila svojih vlastitih uzora, što je postala

odmetnikom i bezbožnim negatorom svih konjunkturnih bogova i polubogova epohe. Obratno od uobičajenog pravila, veličinu jednog umjetnika ne treba mjeriti po tome što predstavlja tipičnost jedne sredine, nego po tome što je atipičan, što odudara, a ne što se podudara sa konvencijama i glupošću vlastitog vremena.

ULOGA TEMPERAMENTA

Ima umjetnika, kojima su prsti mrtvački hladni, a drugi njuškaju po tuđim izmetinama kao psi. Jedni su slijepo čulni, uživajući u toplom ženskom mesu, a drugi su zaljubljeni u otrovne zvijezde.

Određujući kvalitetu pojedinog umjetnika, mnogo je pouzdanije govoriti o temperamentu čovjeka, nego o čitavom nizu sporednih pojava, više-manje tehničke naravi. Boja, kolorizam, impast, gusto, tanko, prozirno, mesnato, kadaverično, racionalnoproračunano, naivno ili rafinirano, mjesečarski ludo i tako dalje, sve to i mnogobrojne ostale nijanse kako se objavljuje jedna stvaralačka ličnost, sve su to tjelesnom građom umjetnika uslovljeni modaliteti, koji se javljaju kao sjenke pojedinih karaktera.

ARANŽMAN

Način kako se aranžiraju stvari u riječima, u poeziji, u slikarstvu ili kiparstvu veoma je važan. Mnogo izvanrednih umjetničkih zamisli bilo je već upropašteno aranžmanom. Biti stvaralac ili aranžer, to su dvije sposobnosti, dva odvojena svojstva. Ta se svojstva nadopunjuju, ali ako je aranžersko svojstvo razvijeno na štetu iskrenosti, takvo prožimanje svršava ružno i nečisto: s prevarom.

Da bi čovjek dao zapletenim odnosima pravu ocjenu, trebalo bi poznavati materiju. Treba voditi računa i o tome kako se u okviru nepregledne mase umjetničkih fakata često radi o prevari. Nigdje se tako ne vara kao u umjetnosti, a ništa tako ne obmanjuje kao aranžman. Aranžmani, kao opasni inspiratori prevare, falsifikata, konjunkturne zarade i bolesnih ambicija, traju vjekovima.

PREOCJENJIVANJE VRIJEDNOSTI

U historiji umjetnosti dolazi do periodičkih razbistrenja, do revizija zabluda, do takozvanog preocjenjivanja krivih vrijednosti. Ta su sita i rešeta često vezana o razne konjunkture, koje isto tako stoje pod znakom pitanja. Sve teče, pak i u historiji umjetnosti ništa ne stoji na istome mjestu. Živimo u munjevitom preocjenjivanju vrijednosti. Pred našim se očima ne ruše samo pojmovi o ustaljenim intelektualnim vrijednostima, nego čitavi naučni sustavi, a tempo rasula gluposti i novih saznanja postaje sve strasniji. Sve što se smatralo remek-djelom u okviru jednog određenog vremenskog perioda, često nije izdržalo ocjene već slijedećeg pokoljenja, a koliki su talenti zavladali čitavim razdobljima tek poslije svoje smrti. Posmrtni putokazi, kojima mrtve pjesničke ruke usmjeruju nepoznata pokoljenja na izlete u neotkrivene Ljepote, nerazmjerno su važniji od sivoga prosjeka, koji se osipa kao pijesak u pustinji duha.

DOKTRINE I TEORIJE

Oko umjetničkih perioda kruže doktrine i teorije kao koluti oko Saturna, otrovnim svojim isparivanjem zamagljujući, a isto tako veoma često i osvjetljujući

mračne predjele ljudskih misli prozirnim snopovima zvjezdane rasvjete. Bez doktrina i bez teorija nema i nije bilo umjetnosti; likovne i poetske teorije, koliko god to izgledalo na prvi pogled bizarno, nisu manje važne od samih umjetničkih djela.

Mnoga remek-djela smatrana su atentatima protiv dobrog ukusa, a kasnije se pokazalo, da su to bili nezaboravni datumi u kalendaru lijepih vještina. Ono što je od suvremenika bilo ocijenjeno kao rušilačka rabota ljepote i ukusa, što se smatralo ugrožavanjem estetskih načela, postalo je pokoljenjima koja dolaze — credo.

Pokoljenja koja dolaze govore o sebi uvijek povišenim tonom, a taj ton smatra se obično da je pravo mladosti, koja često ima pravo samo zato, jer se tako smatra da ga ima, premda ni to nije pravilo za sva vremena. Poslije mnogobrojnih pokoljenja „koja su dolazila", došla su i druga, koja su ih stavila u ropotarnicu, i tako kroz vjekove uvijek pristižu oni koji dolaze i odlaze oni koji su došli, i uvijek se tako pokoljenja pokapaju uzajamno i ustrajno kroz pokoljenja, a da to zapravo s estetskim vrijednostima nema baš savršeno nikakve veze. Toj grobarskoj raboti, kao što nas iskustvo uči, nema kraja, a ipak koliko li je pokoljenja, od onih koja su glasno i presumptuozno stigla, nestalo u nepovratu da bi ih preživjela ona, koja su bila pokopana, kao na odlasku. U tome vrtlogu stojimo mi s našom panoramom, i o tome treba misliti trajno, čuvajući se oprezno naivnog čuđenja krivim vrijednostima, a naročito raspinjanja. Krivovjerci u umjetnosti, neustrašivi propovjednici novoobretih estetskih fanatizama, često puta su mnogo manje invenciozni od onih idola, koje su oborili svojim slijepim i jednostranim poricanjem, a, obratno opet, prokletnici, spaljeni na lomači, ostaju pred historijom kao lučonoše. Nije se jedamput desilo u historiji, da su dogmatici propovijedali umorstvo naj-

divnijih nadahnuća, kao i obratno, da su veliki pjesnici okrutno podavili masu krivovjernih poetskih laži, kao mačiće.

NEPRIZNATI GENIJI I FURIJE

Tamo, gdje van Gogh govori o crvenocrnoj tjeskobi, o stablu raskoljenu munjom, o suncu, koje se rađa nad zlatnim žitnim poljem, o jednom priviđenju fantastičnog, a opet sasvim običnog krajolika, gdje brazde teku do dna slike spram jednog zida i ljubičastih obrisa neke uzvisine u daljini, u tom začaranom kraju, gdje bjelina sunca, okružena žutom aureolom, svijetli nad čamotinjom izgubljena putnika, tamo je rečeno sve o ovim pitanjima, o kojima je potrebno progovoriti poetski, jer je takvo slikarstvo — zaista poezija sama.

Da bi ljudi osjetili očaj, pravi pravcati vangoghovski, upravo getsemanski očaj, kada se u agoniji jedne civilizacije pjesnici tipa vangoghovskog krvavo znoje pred posljednjim pitanjima, za to nije potrebno da se patetično slika drama u bašti getsemanskoj. Poderane cipele i smrad bijedne mansarde dostojna su scena za tu evropsku suvremenu golgotsku tragediju, ni po čemu manje krvavu od one biblijske, koja u likovnoj umjetnosti kao ovjekovječeni prizor traje već čitav milenij, te od ducentista do beuronskih mazala nema pokoljenja koje se nije okušalo golgotskom temom.

SLIKARSTVO NIJE IZOLIRANA POJAVA

Nikada pravi, veliki, autentični slikari nisu svoju vještinu zamišljali kao društveno izoliranu pojavu. Dobro slikarstvo javlja se uvijek uporedo sa visokim stepenom muzike i proze, nesumnjivih znakova životno

povoljnih prilika, i kada je riječ o moralnim samoćama „nepriznatih genija koje progone furije", ne treba zaboraviti da se velika imena u umjetnosti gotovo pravilno javljaju u rojevima. Prikazujući umjetničke probleme, valja trajno voditi brigu o takozvanim nižim spratovima životnih uslova, sa čitavom gradnjom socijalnih, ekonomskih i ideoloških pojava u okviru pojedinog vremena, u kome se umjetnost rađa, pali ili gasi kao što se gase krijesovi po ritmičkom zakonu sjene i svjetlosti. Giotto, Cimabue, Holbein ili van Dyck stvarali su u društvenim prilikama, koje su se dizale kao skele oko izgradnje jedne civilizacije u nastajanju i gdje je, po van Goghu, svaki pojedinac bio „kameni blok", neka vrsta „estetskog monolita", od koga se dizala monumentalna zgrada jednog društvenog perioda, na koji će još pokoljenja gledati s udivljenjem. Van Gogh je precizno znao da se „takvo društveno obeliskno stanje ne će ostvariti još dugo", tako dugo, „dok ga ne sagrade socijalisti". Van Gogh nije sumnjao da će do socijalističkog ostvarenja u umjetnosti, uprkos svemu, jednoga dana ipak doći.

BUSONI—KANDINSKI

Čitavu novu estetsku teoretiku remorkira Busoni u periodu od konca stoljeća do Kandinskoga, sa svojim poznatim naporima da svede partiture klasika na čistu apstraktnu formulu zvuka, zvuka po sebi, zvuka bez temperamenta, bez osjećaja, bez fantazije, na formulu prozirnog kristala, sasvim kozmičke pojave, lišene svega što se u ničeanizmu zove „allzumenschlich". Trebalo bi napisati estetskomorfološku genezu rađanja Apstraktne Umjetnosti od Kandinskog i prvog futurističkog Manifesta u Milanu 1912 do danas. Pokazalo bi se da je

apstraktna groznica, koja je zahvatila duhove poslije Drugog svjetskog rata, mnogo virulentnija od one u periodu 1918—25.

ESTETIKA DRUGE INTERNACIONALE, ili: POLITIČKA TENDENCIJA UMJETNOSTI

Od Spenglera do Goebbelsa nacionalni socijalizam, fašizam i svi derivati sličnih pokreta uznastojali su da ozdrave, da izliječe i da obnove prokletu „izopačenu" umjetnost, i da je vrate na estetske izvore najsublimnijeg filistarskog ideala dosadnog i banalnog žanr-slikarstva. Pučkotribunska demagogija, sa poznatom i banalnom parolom, da svrha posvećuje sredstvo, odigrala je kod toga pokušaja svoju bijednu ulogu: pod krinkom estetske diskusije radilo se zapravo o fizičkom uništavanju političkih protivnika. Per analogiam to se zbiva i *danas: građanske* i negrađanske, buržujske i proleterske klasnosvijesne kontaminacije, po zakonu uzajamnog stapanja u bezobličnu melasu jedne estetike, koja je već davno izgubila svaku vezu s poezijom ili s pojmom slobode umjetničkog stvaranja. U tom pogledu Crkva, koliko god je estetski konzervativna i marijalurdski raspoložena, ipak je elastičnija: ona podnosi konverzije Matissea, Coctaua i Dalija, upravo tako kao i Claudela, s indiferentnošću iskusne kurtizane, kojoj je jedino stalo do oporuke svojih ljubavnika.[1]

Poslije kratkog kaotičnog, programatski neodređenog, anarhoindividualističkog i imaginističkog perioda u prvoj fazi lenjinske diktature, poslije zbrkanih previranja u teorijskim oblastima, došlo je do stezanja pojmova, do takozvane kristalizacije artističkih programa, koja se nažalost, po zakonu tromosti, vraćala pod okri-

[1] Vidi sve što je o tome izgovoreno na temu Izobličenja likovnog ukusa u okviru socijaldemokratskih nastojanja i likovne propagande Druge internacionale — Teze Ljubljanskog kongresa 1952.

lje propagandističkih direktiva Druge internacionale, koja estetski nije zaista bila baš naročito invenciozna, bez obzira na to što je upravo u oblasti politički tendencioznog umjetničkog stvaranja mogla imati na tisuće ingenioznih socijalnotendencioznih uzora.

Poslije genijalne ostavštine jednog Daumiera, u vrijeme kada su šansonijeri po evropskim političkim kabaretima imali nerazmjerno više fantazije i duha od uvodničara socijalnodemokratske štampe, kada su jedan Steinlen ili jedan Forain u svojim slobodnim varijacijama tendencioznog, upravo propagandističkog slikarstva još uvijek bili slobodno poetski i bogato stvaralački raspoloženi, sveukupna likovna propaganda Druge internacionale kretala se u sjeni žanr-slikarstva à la Piloty, koje se kasnije, u poodmaklom periodu ruske estetike, već oko 1925—26, stalo pretvarati u varijantu ždanovizma, to jest današnje gerasimovštine.[2]

Dok je još u ranijem periodu drugointernacionalne socijaldemokratske propagande jedna Käthe Kollwitzova stvarala po izboru vlastitog ukusa i spontane političke inspiracije, estetski teoretičari, takozvani mislioci tipa Georga von Lukácsa, kasnije Révaia ili Abuscha, ili pjesnici tipa Brechta ili Bechera zaputili su se u tom pogledu komformističkom stazom, pod težinom estetskih fraza političke naravi više nego književne. Oba pamfleta Vlaminckova protivu Picassa i picassizma, onaj iz 1943 i posljednji iz 1957, pisana su po temperamentnom čovjeku, kome je dosadila zakulisna mehanika guggenheimovskog mehanizma, a te dvije pobune, ta

[2] Prve sjenke takozvanog „socijalističkog realizma" javile su se već u Radekovoj negativnoj recenziji o Joyceu (kad je progovorio o Proustu kao o lupi nad smetištem), u zvaničnim idiosinkrazijama spram beletristike tipa Tarasova Rodionova, Libedinskog, Babelja ili Pasternaka, spram lirizama ahmatovskih itd. Likvidacija časopisa *Krasnaja nov* sa Voronskim na čelu, svi direktivni tekstovi od Harkova do moskovskog kongresa književnika 1933, do ždanovljevskih filipika u raznim varijantama, a naročito protivu lenjingradske *Zvijezde*, Ane Ahmatove, Zoščenka, Šepilova itd., sve pod motom: umjetnički je korisno samo ono, što je na štetu političkog protivnika.

dva aspekta antipicassovštine, jedan Vlaminckov, a drugi Ždanova i Gerasimova, ipak i usprkos svemu — si duo faciunt idem, non est idem.

GERASIMOVŠTINA

U okviru tih sudara davno se već ne radi o umjetnosti, nego o krvi i o zlatu; o *kapitalističkom zulumu* s jedne, a o strogo discipliniranoj politici in musicis et in *artibus* — s druge strane. Ogromna količina zapadnoevropske naslikane Robe, u koju su uloženi milijuni, upravo, milijarde, djeluje u plaćenoj kapitalističkoj štampi po vlalstitim milijarderskim zakonima, a žanr-slikarstvo tipa ždanovljevske gerasimovštine danas ili tipa rosenberggoebbelsovske likovne propagande jučer isto je tako plaćena roba, koja je, pretvorivši se u ordimiranu frazu kadaverične, jezuitske, vojničke discipline, isto tako davno prestala biti neposrednim ljudskim svjedočanstvom socijalne ili moralne istine. Pro foro externo oba se krila bore za punu slobodu umjetničkog stvaranja na riječima, ratujući zapravo pod barjacima najvulgarnijih fraza kakve su od početka smrtna opasnost za svaku pjesničku slobodu.

Gerasimovština nije isključivo ždanovljevski specifikum. Gerasimovština je likovni ideal svih oficijelnih slikarstava Zapadne Evrope, bez obzira na to da li su rojalistička ili republikanska, jer upravo svi zapadnoevropski kraljevski dvorovi kultiviraju gerasimovštinu kao svoj salonski ideal, tj. kao ideal revolucionarnog, kolhoznog socijalističkorealističkog slikarstva. Gerasimovština prema tome ne predstavlja ni estetsku ni idejnu negaciju ove tipično buržujske i kapitalističke mode iz druge polovine XIX stoljeća, pošto ona sama po sebi i nije drugo nego facsimile upravo te iste građanske site i dosadne mode.

Ne treba kod razmatranja ove problematike ni jednog trenutka smetnuti s uma da smo okruženi masom staromodnih estetskih konvencija, koje uživaju plebiscitarno odobravanje kompaktnih demokratskih većina desne i lijeve socijalne hemisfere. Maršal Joffre, na primjer, bio je uvjeren, da je horacevernetovsko slikanje bitaka umjetnički nedostiživi „non plus ultra", a i maršal Hindenburg vjerovao je u gerasimovštinu, učestvujući kod izrade velike kompozicije *Bitka kod Tannenberga* svojim savjetima kao likovni vatrogasac od glave do pete. Živimo u periodu likovnog ukusa kada je gerasimovština još uvijek neprikosnoveni kanon i ideal kapitalističkih i proleterskih pokoljenja podjednako, pošto Raskol ukusa nije još razdvojio ova dva socijalno raskoljena medija! Da su evropski slikari, u traganju za novim tehnikama, doputovali na kraju do papiers colléa, teško će biti objasniti likovno konzervativnim idealistima iz kompaktne demokratske većine, na čelu sa Joffreom, Hindenburgom, Horaceom Vernetom i Gerasimovom. (Što se tiče rafinmana u ukusu, velike krojačke firme i danas vladaju modom i ukusom mondenog svijeta po bizarnim i hirovitim obratima, koji se mijenjaju sezonski, a pokraj toga kreću se sive i bezlične milijarde čovječanstva više-manje u prnjama, odjevene potpuno nezavisno od estetskih pomodnih ideala.)

Hoće li se govoriti o tim pitanjima zaista iznad meteža, valja trajno imati na umu bilateralni pregled sveukupnog stanja zbrke, ne zaboravljajući ni trenutka da se radi o procesu koji traje već više od pedeset godina, a koji po elementima koji ga uslovljuju i po načinu kako se objavljuje u ratovima i u revolucijama, u općoj babilonskoj gužvi rasula građanskog tipa suvremene civilizacije, prelazi okvire estetske raspre.

RAŠČOVJEČENJE

Od Busonijevih teorija o „Čistoj Muzici", o značenju apsolutnog zvuka, o sonornim masama „zvuka kao takvog", radi se više o glasnoj, više zapravo o politički strateškoj diskusiji, nego o razmatranju neposrednog i izvornog stvaralačkog umjetničkog procesa. Kao što je Busoni pretvorio sonornu masu u neku vrstu idola ili polubožanstva, u pojavu „Čistog Zvuka kao takvog", „Zvuka po sebi", tako je i Kandinski odvojio Boju i Grafičku Liniju od bilo kakvog ljudskog sadržaja, pretvorivši ih u čisti fantom, koji postoji nezavisno od bilo čega što je ljudsko.

Evropska lirika na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće izolirala se od političke i moralne stvarnosti melankoličnim i pasivnim lirskim solipsizmom, postavivši pitanje idejnog ili neidejnog u umjetničkom stvaranju kao kanon. Bez obzira na to što su Chopin, Händel, Bach ili Beethoven bili idejno određeni umjetnici, što se i muzika za posljednjih pedesetak godina sve više spiritualizira i oduhovljujući se tendenciozno postaje sve desnija, što u povijesti likovnih umjetnosti i književnosti zapravo nema ni jednog velikog imena koje ne bi bilo idejno tendenciozno, pitanja lijeve ili desne orijentacije spadaju u čistu retoriku. Desno orijentirani artisti često su formalno nerazmjerno ljeviji nego što su lijevi, a lijevi su često formalno desniji od onih koje poriču in artibus.

Postavlja se u okviru ove zbrke osnovno pitanje: može li se umjetničko stvaranje kao takvo odvojiti od ljudskog pamćenja, od svijesti, od nagona, od uspomena, od želja ili od fantazije, elemenata vezanih isključivo na objavljenje ljudskog bića? Može. Događalo se to u raznim periodima od aleksandrinizma do ikonoklastičkih bojeva u Bizantiji, kada je metafizički pojam Pneume, kao „čista i idealna" apstrakcija „po sebi", kroz ne-

koliko generacija u estetskim diskusijama poprimio stvaran oblik negacije svake likovne ljudske pojave kao takve. Sve je postalo arabeska na perzijskom ćilimu, a taj kult apstraktnih forama proširio se preko čitavog civiliziranog svijeta kao uzor ljepote stoljećima.

U današnjim maglama javlja se čitava vrsta komponenata podjednako mutnih i nejasnih, ali po manifestaciju čovječnosti i ljudskih elemenata u umjetnosti podjednako kobnih. Dok je literatura od romantizma pa preko naturalizma sve do velikih imperijalističkih ratova igrala ulogu predvodnika, danas, u okviru ovih estetskopolitičkih diskusija, koje se odvijaju u sjeni rasula ustaljenih konzervativnih shema, svedena je na sjenku od sjenke. Mjesto da predvodi, ona se povodi, pretvorivši se iz proroka u apologeta unosne Robe, koja svojim ogromnim količinama preplavljuje suvremenu civilizaciju, kao reklama te iste Robe ili kao politička ideologija ili sociološka parola, koja poriče besmisao umjetnosti kao Robe, a to propovijeda dosadnim i démodé formulama, potpuno nepodesnim za bilo kakvu, pak i najminimalniju estetsku formulaciju onih tendencija, koje nastoji umjetnički izraziti. U okviru tog procesa u ljudsku svijest prodiru novi elementi novih perspektiva: nuklearnih i interplanetarnih. Uslijed sve veće uloge strojeva, lopta postaje sve manja a čovjek kao takav, čovjek ovih ratova i ovih revolucija, ostaje nezapažen, nepoznat, neviđen, neopisan, artistički neostvaren. Život protječe pokraj estetskih formula. Ogromne povorke milijunskih masa jalovo nestalih neprirodnom smrću prelaze preko dasaka scene, koja je prazna i koja je već davno prestala da bude „život čovjeka". Teorije koje propovijedaju tendenciju u poeziji i u likovnim oblastima, u vrtlogu revolucija, ratova i kriza, ne umiju da otkriju i pronađu pravu pjesničku riječ zato, jer im je izraziti estetski ideal: ostvarenje ljepote po prin-

cipu lehárske operete ili srednjovjekovnog zaglupljivanja parolama oduhovljenja i teorijama o posljednjim stvarima.

STAROMODNI SLIKARSKI RECEPTI

Još od XVIII stoljeća slikarski recepti su neobično jednostavni i jasni: po njima su slikala pokoljenja. Slikati po prirodi, značilo je slikati sve što se može obuhvatiti pogledom. Slikati značilo je slikati tako, da se kopira ono što se vidi i kako se vidi. Slikati značilo je slikati tako kako gledaju svi: ako je boja drveća, lišća, šume, livade zelena, slikati značilo je razlikovati tonove pojedinog zelenila, vodeći računa o tome da se boje razlikuju po daljinama i da mirne vode odražavaju predmete kao ogledala. Jedan od osnovnih, jasnih, jednostavnih i logičnih slikarskih zadataka bio je da na slici treba da se osjeti sat i vrijeme kada je slikana. Atmošfera, rasvjeta, uzdušne koprene, plave daljine (sve što je udaljenije postaje vazdušastije), svi ti omjeri stapali su se u harmonijama, kojima je glavna svrha bila da slika djeluje jednostavno i mirno.

SVRHA SLIKARSTVA

Slikati za van Gogha znači trajno se pitati šta je svrha slike! Da bude nadgrobni govor, melodrama, historijska scena, propaganda ili dekoracija, sentimentalna subjektivna lirika ili čisti slikarski doživljaj, bez skrivenih misli, bez buntovničkih ambicija, prosto razgovor u okviru obične društvene snošljivosti? Koprena magije, neizgovorena nijansa između redaka, štimung u svjetlomraku ili glasna fanfara jasnih žuto-bijelo-crvenih odnosa?

U talasanju stilova sva slikarstva svijeta trajno se ispituju, što bi zapravo trebalo da im bude svrhom? U baroku Rubensova radionica, na primjer, već prema tome za koga je radila, imala je svoje ustaljene protokole, kodekse i propise. Zanatski recepti i tajne pojedinih velikih majstora bile su jedini propisi slikarstva. Vodoravne ili okomite pačetvorine isprecrtane dijagonalama iz lijevog donjeg ugla u desni gornji i obratno, u lijevi donji ugao iz desnog gornjeg, sa centralnih žarištem iz koga se kao zapaljene karteče vitlaju u vertikali novi kompozicioni elementi, dekorativno nezavisni od sujeta, da li slika prikazuje Raspeće ili bilo kakvu raskošnu scenu sa golim bakantkinjama. Tu pod rubensovskim uslovima slikarstvo se pretvorilo u majstorsku radionicu vlastitog stila, koja obrađuje raznovrsne motive po narudžbi, bez obzira na to da li je idejna tematika sakralnog ili dekorativnog laičkog karaktera. U tom pogledu Rubens je prividno indiferentan spram bilo kakve društvene problematike, a tako je i van Gogh prividno uzvišen iznad socijalnog meteža.

SLIKARSTVO DANAS

Sva su pitanja otvorena. Zapadnoevropski slikar moži slikati miran i uzvišen isto kao i uzbuđen. Slikar portretist može htjeti biti šarmantan, udvarati se modelima (nagim boginjama ili damama iz najviših društvenih krugova) ili obratno: on može da bude nesmiljeno negativan, da slika s nezakrinkanom mržnjom pa čak i da karikira. Pokazalo se u historiji slikarstva da laskati modelima nikad nije bio tako težak zadatak i da je sklonost čovjeka, da se osjeća manjevrijednim pred društvenim autoritetima, čini se, po svemu majmunski urođena. Veliki dvorski slikari bili su ulizice, bića veoma često sažaljenja dostojna, a suvremeni slikar zapad-

noevropske liberalne civilizacije, buntovnik, koji ne će da maše repom i koji stvara na temelju građanskih, revolucijom stečenih prava, jeste plebejac i on može da kaže o svojim modelima šta hoće i kako hoće, slikajući ih često u najintimnijem negližeu, iza kulisa. Suvremeni slikar, koji prodaje svoje slike agentima, danas, ako ne će da slika na koljenima, ne treba, ako ne će da bude sluga gospodnji — nitko ga zato ne će spaliti na lomači. Suvremeni slikar ne će da kleči ni pred kakvim božanstvom, on se ne moli nikakvom moralnom autoritetu, on ne vjeruje u prekogrobne tajne, on ne propovijeda nikakve programe, on ne popravlja ni svemir ni društvene odnose, on se veoma često ruga samome sebi i svojim bližnjima, on poriče sve svoje uzore i, oslobodivši se potpuno od toga balasta, on je postao potpuno bezidejno prazan i on nema više što da kaže. On je prazna lutka u jednom praznom društvenom prostoru sastavljenom od isto tako praznih društvenih lutaka, koje kupuju te prazne slike da bi uživajući u vakuumu zarđale bez repa i glave kao prave svemirske drombulje. Suvremeni slikar gradskih dekadenca je glup. On nije apologet Svrhovitosti svemirske, on ne razbija svoju glavu nikakvim problemima, on nije ni teleolog ni agnostik, on je savršeno indiferentan spram pitanja da li je ovaj svijet vrhunaravno remek-djelo ili nije, on je negator svih moralnih i socijalnih ideala, cinik, koji skida svoju i tuđu obrazinu, dokazujući kako je život čovjeka stara zarđala šerpenja na sajmu buva. Čitava civilizacija leži pred ovim modernim slikarstvom kao zgažena i odbačena limena konzerva i zarđali ključ kojim se više ništa otključati ne može. Mjesto biblijske himne bezbožnjačka grimasa kao kod Picassa, koji je korozivan i sasvim razoran, sto posto negativan klaun u ovoj cirkuskoj areni, na kojoj je Charlot otpjevao nekoliko posljednjih humanističkih kupleta.

IV

LIKOVNA PALETA

GÉRICAULT

Géricaultovom ranom smrću francusko slikarstvo pretrpjelo je težak udarac: u tom grobu ugasilo se mnogo više od jedne romantične nade. Géricault bio je glavnim obrisima već ocrtao čitav raspon vlastitih mogućnosti, koje bi po temperamentu i po snazi uobrazilje bile dale rezultate neposredno življe od svega što se u francuskom slikarstvu zbivalo poslije njegove smrti sve do Courbeta. U svojim akvarelima Géricault napustio je čokoladu klasicizma; njegova paleta je svijetla kao fresko-intonacija po etruščanskim grobovima. Uvjeren, da je zadatak slike da bude visoko patetična i po svaku cijenu dramatska, on se prvenstveno zanosio scenskim prizorima: uzvijorene bijele grive njegovih bijesnih mitskih konja, njiska ždrebadi na žalu morskom priviđenja su na koturnima visoko uzvinute inspiracije, i u tim slikarskim poletima dosegnuta je tako vazdušasta prozirnost, te se može reći da spada među najviše uspone virtuozne vještine evropskih slikarskih ostvarenja u onome trenutku.

Engleski akvarelirani konji bili su osnovnim vrelom njegovih nadahnuća, ali ih je on potencirao do

priviđenja kada se konji i konjanici, boginje, junaci i polubogovi javljaju kao olimpijska znamenja. Tu je Géricault premašio sve okvire takozvanih žanr-kompozicija, oslobodivši se balasta tradicije, on je naslikao nekoliko slika pred kojima se vjeđe sklapaju kao u snu. Te Géricaultove kompozicije slikane su po motivima antičkih sujeta, ali ga je njegov vlastiti temperamenat ponio preko žanra kao katarakt ingeniozne bujice, kada nosi slamčicu.

MANETOVA BARIKADA

Courbet bio je dobar komunar i istaknuti funkcioner revolucije, a osim toga i genijalan slikar, pa ipak je na motiv Komune dao tek nekoliko sasvim prosječnih stvari. *Federati u Conciergeriji* takav je jedan Courbetov propagandistički pokušaj, stvoren s očitom namjerom da djeluje politički, a ipak, izrazitoj tendenciji vještaka Courbetovih sposobnosti uprkos, tendencija nije uspjela i Courbet nije postigao ništa više od jedne litografije toliko ispod prosjeka, te ni jedan poznavalac Courbetova djela ne bi mogao pouzdano reći da je od njegove ruke. Razlikujući se od Courbeta u pitanjima ukusa i političkih uvjerenja u svakom pogledu, Manet nije spram političkih preokupacija nikada pokazivao nikakvih sklonosti. Kao prosječno apolitičko lice Manet je spram sloma Komune bio potpuni indiferenat i u okviru svojih dugotrajnih slikarskih napora on se uopće nije nikada bavio pitanjem tendencioznog i politički angažiranog slikarstva, a ipak, Manet je ostvario nekoliko scena iz građanskog rata 1870—71 nerazmjerno dramatskije od svoje poznate kompozicije o izvršenju smrtne osude nad carem Maksimilijanom Meksičkim, te nezanimljive parafraze poznatog Goyinog motiva o *Noćnom strijeljanju.*

Riječ je o jednoj zaboravljenoj Manetovoj sceni, o jednoj epizodi pod oborenom barikadom, i upravo na ovakvom detalju, kao što su ove dvije litografije, ona Courbetova sa scenom iz Conciergerie i ova Manetova pod barikadom, moglo bi se veoma uvjerljivom analizom pokazati, kako se u svijetu umjetnosti veoma malo može postići određenom i svijesnom voljom i u takvom klasičnom slučaju kao što je ovaj Courbetov.

Litografija jedne epizode pod srušenom barikadom. Bitka je prohujala. Posred ulice iza razmetane ograde od cigle i od uličnog granita, sa glavom nauznak, leži truplo u prvom planu slike tako, da nas ta mrtva glava, dokotrljavši se do okvira, promatra kao da hoće reći: consumatum est. Truplo je oboreno metkom, a kako je kaput čovjeka vezan oko pasa remenom, staromodna vojnička patrontašna izviksano blista nad samim lešom; uz glavu mrtvaca, u desnom uglu kompozicije, odmah do uzglavlja prve žrtve, pružilo se još jedno mrtvo tijelo. Zgužvane, iznošene civilne cipele, s ispruganim pantalonama, likovni su elementi krvave drame. One pantalone sa starim i izgaženim cipelama ispred oborene barikade kao kulise, to su slike strave i pokolja; sam fakat što ove pantalone tu miruju kao mrtav predmet, kao pregažena krpa bačena na ulicu, ovaj aranžman daje sivoj i prljavoj litografiji onu potrebnu dozu strave, da bi čovjek mogao da osjeti, kako se tu, na slici, radi zaista o gadnom, okrutnom umorstvu. Sva četiri tabana od zaklanih trupla pingvinski su krepano raskrečena; noge su klonule kao noge mrtvih ptica, i upravo to što mrtva stopala u zgužavnim cipelama tako klaunski pregažena leže kao bezvrijedni odbačeni predmeti, to ovom mrtvačkom motivu daje osnovni ton: osjeća se da se žica prekinula i da je zavjesa pala . . .

Postoji još jedan od Manetovih dramatskih eksperimenata, gdje se Manet prikazuje kao slikar ratnih scena, na način panoramski banalan, a opet toliko uz-

budljivo uznemiren da svojom uzvitlanom dinamikom spada među ona rijetka platna koja se s potresnom neposrednošću pretvaraju u priviđenje i u objektivaciju besmislene istinitosti.

Sa smionom virtuoznošću Manet je pokušao da naslika eksploziju jedne granate. U magnezijskom nimbu eksplozije, koja je punom i masnom pastoznošću razlivene bijele tube cinka buknula preko čitavog platna u ognju ogromne usijane sumporače, jedanaest vojnika, jedanaest zgužvanih lutaka zgruvalo se u kolopletu mesa i krvi, rastopilo se od magnezijskog sjaja, što je planuo bijelim plamenom tako, da se tih jedanaest tamnih mundira na kojima blista srebrna dugmad, razlilo u masu ognja, smole, baruta, sukna, čizama, nogu, kretnja i ruku, jedanaest mračnih, lebdećih sjenki usred čarolije jedne pustolovine, koja se zadimila nad njima kao fosforni oblak i ponijela ih kao što vihor nosi ptice u sunovrat. Potez kistom je nervozan, platno je natopljeno uljem, stvar se je razlila s halucinantnom uznemirenošću priviđenja, slika djeluje sablasno, kao najbolja stranica Barbusseova, četrdeset i četiri godine kasnije napisana na istu temu.

Šta bi o svemu tome moglo da se kaže na ždanovljevski način, da umjetnost treba služiti plemenitim tendencijama određene političke propagande, i da ona nije i ne treba da bude drugo, nego „subjektivni odraz objektivne stvarnosti"?

Granata je prsnula „objektivno stvarno", odrazivši se u „subjektivnoj" smrti jedanaestorice, a istodobno (isto tako subjektivno) u oku slikara, koji je taj *svoj* „subjektivni odraz objektivne stvarnosti jedne eksplozije" prenio na platno masnim bojama. Taj svoj „subjektivni odraz" „objektivne eksplozije" slikar je izrazio određenom „objektivnom slikarskom tehnikom", koja se „subjektivno" odražava u svima nama, koji tu sliku promatramo. S razumijevanjem ili bez razumijevanja.

Ako naše „subjektivno“ oko nije priviknuto toj impresionističkoj tehnici, ako se po odgoju našega ukusa ili po predrasudama našeg estetskog konvencionalnog uvjerenja odnosimo spram te „subjektivne“ tehnike negativno, „objektivna stvarnost“ ove Manetove kompozicije odrazit će se u nama „subjektivno“ gluhonijemo, i obratno, u slučaju našeg afirmativnog stava, ona će nam progovoriti veoma uvjerljivo i veoma mnogo, upravo toliko te bi se o svemu tome mogla napisati čitava knjiga.

MATISSE

Mnogo se teoretiziralo prije i poslije Matissea, i danas, nekoliko godina poslije njegove smrti i predsmrtnog obraćenja, ne vidi se ni po čemu da bi se njegov šarm polagano gasio. Pod njegovim neposrednim utjecajem jedni su pojačali dramatsku gamu, a drugi su je uznastojali stišati, a kasnije, u vremenskom rasponu od nekoliko decenija poslije prvih matisseovskih platna, pokazalo se kako trabanti ni jednim ni drugim načinom svoga teoretiziranja nisu postigli mnogo. Da se u okviru imitatorskog eksperimentiranja u umjetnosti ne će dotjerati daleko, to je oporuka koju su nam namrli slikari matisseovskog tipa, kad još nisu konvertitski podjetinjili, na štetu vlastite pameti i dostojanstva.

Matisseove slike iz posljednjeg perioda, slikane još kod sabrane svijesti, pokazuju kako postoje dublji, ozakonjeni odnosi boja u svijetu, i kako boje pijuču oko dobre palete kao pilići oko kokoške.

Tri su elementa kojima se današnji slikari bave: mrtva priroda, krajina i ljudski lik. U bizantinskom periodu neohelenističke varijante slikarstva, slikati bila je stvar veoma jednostavna. Preslikavajući ikonografski

točno određene principe uzora, modela i kanona, slikalo se potpuno bezidejno i shematski vjekovima. Kao soboslikari kad preslikavaju patrone sa cvijećem ili arabeskama za tapete građanskih soba, i u bizantinskom slikarstvu uzori kopirali su se mehanički. Tu i tamo, poigravajući se detaljima za vlastiti račun, da bi razbio dosadu svog monotonog posla, slikar se na trenutak odvojio od strogo kanoniziranog propisa, ali strahujući od pedepse, on je svoje veoma rijetke izlete u slobodno slikarstvo riskirao slučajno i obično samo u neznatnim nijansama. Nije se slikalo ni po zakonu imaginacije niti po prirodi: čista ropska rabota krasopisa, sračunata po propisu dvorskog, upravo nebeskog protokola. Više-manje precizno prepisivanje uzornih slikarskih shema, tekstova ili motiva, koji su davno već prestali da žive svojim životom. Minijaturna kosturnica, usred koje se od vremena na vrijeme javlja živo i neposredno svjedočanstvo grafičkog poteza ili palete, motiva koji su tu zapeli kao dokaz, da oni mrtvi i danas bezimeni majstori nisu svladavali zanatske tehnike po ukusu vremena.

I danas živimo u isto tako dosadnom i opasnom periodu likovne kosturnice, kao što je bio onaj kasnobizantijski period između trinaestog i petnaestog stoljeća, kada se pred našim očima veliki slikari pretvaraju u patetično balzamirane kadavere, koje oponašaju mase nadarenih i nenadarenih kistova. S imitatorima ovog velikog slikarskog proplamsaja zbiva se savršeno isto što se događalo sa kaligrafskim minijaturistima, iluminatorima ili fresko-imitatorima u Trecentu. Kao kod medijevalne skripture, i danas se u slikarstvu ne radi ni o čemu nego o vrstama rukopisa: prepisuje se Sveto Pismo kao što se i danas prepisuje sve što je naslikano ili napisano od fauva do Busonijevih teorija. Nitko ne čita više teksta, jer prepisivačima ili prepisivaonicama nije važan tekst, pošto su tekstovi svedeni na varijacije

potpuno istih motiva iz Svetog Pisma, tog likovnog i poetskog kalendara za duhovne prosjake.

Potpuno je svejedno tko prepisuje i koga prepisuju: da li Mondriana ili Dalija, da li Picassa za račun Bernheima ili Matissea za račun Guggenheima. Svejedno je da li se radi o konverziji Matisseovoj ili o oratorijima jednoga Honeggera na biblijske motive. Psalmi Davidovi, svečana služba božja ili rekvijemi postali su danas idealom svima, od Stravinskoga i Schönberga do elektronske muzike. U boga i u prekogrobne tajne ne vjeruje praktično više nitko, ali se laičkim motivima isto tako više ne želi baviti nitko, jer Matisse, Cocteau ili Salvadore Dali, svi oni smatraju svojim idealom da mogu oslikavati crkve. Važna je prepisivaonica i rukopis ikonografija od neohelenskog perioda (protorenesansnog) do Kandinskoga, kad se rađaju mnogobrojni stilovi, od kojih se jedan i danas zove — dolce-nuovo (što ni u kom slučaju nije pojava podudarna sa „socijalističkim realizmom"). Nitko ne slika i nitko ne piše ono što vidi ili što osjeća, nego ono što se od njega traži da vidi, ili — još točnije: da ne vidi... Prepisujući ili preslikavajući ono što je već naslikano ili što je napisano, slikari dosađuju jedni drugima slaboumno, drsko i izazovno, a upravo to nametljivo likovno dosađivanje prometnulo se u unosnu napast, koja je sebe samu proglasila vlastitom svrhom.

Kao što je u ranom srednjem vijeku papama, ravenskim prelatima ili langobardskim vladarima u prekarolini važno da li se prepisuje rimskim uncijalnim, poluuncijalnim ili kurzivnim pismom, danas je za zapadnoevropske plave čarape važno još jedino to da li se suvremena beneventana ili neka varijanta apstraktne karoline njeguje po određenim kanonima! Pitanje motiva ili teksta, koji se prepisuju, potpuno je sporedno, i što se stilova tiče, varijabilnost je, u međunarodnim umjetničkim relacijama, danas mnogo manja, nego što

je bila prije tisuću godina, u okviru franačkog, langobardskog, germanskog ili anglosaskog raspona, na ruševinama civilizacije zapadnorimskog pojasa.

Prekarolina živi nekoliko dugih krvavih decenija, da bi je prevladala beneventana; bez obzira na veliki varijabilitet lokalnih transkripcija važne su Sigle, Ligature, Kontrakcije ili Kurzivni Ductus. Danas nitko više ne čita tekstove nego čita strukturu Ductusa, upravo tako kao što se gentlemani i dame razlikuju isključivo samo po krojačkim modelima svojih Diora ili Chanela. Ruho i obuća, pomodni predmeti kao i slike razlikuju se po kroju. Reci mi kakve cipele nosiš, kakve pomodne listove čitaš, kakve slike voliš, kakvu poeziju preferiraš (Préverta, Bretona, Éluarda, Vercorsa, Eliota ili Ungarettija), i reći ću ti tko si. Kao što je Gotika bila sinonim za nešto barbarski groteskno (iz kasnijeg humanističkog perioda), za čitav današnji period odgovara samo jedna jedina formula: Groteska, sa svim varijantama stilova, poznatih pod pojmom karnevalesknih „izama".

Matisseovci, koji u sjeni matisseizma slikaju u povorci pikturalnih papiga, dakako da svi bez izuzetka ne spadaju u svrake kradljivice, pa kad se govori o mnogobrojnim imenima međunarodnog matisseovskog perioda, treba ih razlikovati po individualnoj unutrašnjoj vrijednosti.

Slikarstvu i umjetnosti uopće jedinom je svrhom da bude svjedočanstvo onih senzacija, od kojih je čovjek stvoren: od riječi, od boja, od zvukova i od mirisa. Bez obzira na programatsku rječitost, slikarstvo se nikada ne će oteti svom osnovnom poslanstvu, ma kamo otputovalo, u bilo kakve stilove, teorije ili pokuse. Čovjek je taj koji voli tamnu boju ljubičica, skrletnu intonaciju maka, limunovo bljedilo rascvjetalih ruža, modro nebo, vesele, uzvijorene barjake u sunčanoj vedrini, zelene livade ili čiste bijele oblake, i tako dugo

dok se njegova tjelesna građa ne bude zaputila danas još nama nepoznatim stazama odvajanja od naše tjelesne supstance, tako dugo dok našem oku bude suđeno da gleda trodimenzionalno, čovjek ne će nikada izmisliti ništa osim jednostavnih i čistih odnosa između volumena i boje, ovih bitnih slikarskih, ljudskih elemenata.

Punoća likovnih senzacija matisseizma doputovala je iz impresionističkih majalisa i njena zasluga kao škole leži upravo u tome da je osjetila ovu osnovnu istinu, potvrdivši tako tajnu svih velikih slikarskih škola kroz vjekove, i da je do danas ostala usred sve više prijeteće plime apstraktnosti tvrdom garancijom perspektivne trodimenzionalnosti.

Matisseovo pokoljenje spada u konstruktore platna, boje i hartije: njihove slike lebde nad stvarnošću kao kitajski svileni zmajevi, vesela dječja igra. Matisse kao inicijator bez obzira da li slika masnom bojom, tušem ili iglom arhitekt je slike, djelujući po određenom planu matematički preciznom, i na njegovim slikama, koje samo laicima izgledaju neuredne i proizvoljne, sve je sabito i povezano nerazdvojivim unutarnjim sponama. Svaka njegova kompozicija počiva na svojoj gredi, često veoma grubo potcrtanoj, a i onda kada su nijanse jedva vidljive kao paučina i kada se pričinja kao da slika visi na nitima improvizacije, u takvom, gotovo arahnoidnom dodirivanju stvarnosti, sve je rađeno sa prozirnim i jasnim kontrapunktom zanatskog iskustva. Osnovna i bitna oznaka Matissea i, u svjetlosti njegove palete, čitave generacije matisseovaca, prvenstveno je u tome da su prestali da budu mračni. Njihov je zagrljaj širok i živojalan, to su slikari dobre volje. Vjesnici radnosnih doživljaja, koji su oteli slikarstvo impresionističkoj, pomalo već dosadnoj maniri tmurnih raspoloženja, koja se sva više-manje kreću oko filistarskih sitnih senzacija. Kad se dalje više nije moglo, na koncu balade, kada je čitava škola bila svedena na prepisiva-

nje majstorovih otkrića, stigla je na te postfauvističke koncerte bučna družba apstraktnih teoretika, da bi dokazala svojom galamom, kako se prividno može doprijeti od fauvizma još mnogo dalje, u čistu, apstraktnu dekoraciju, to jest upravo onamo odakle se pokrenula protuakademska filipika, da bi na djelu dokazala kako ni akademizam nije bio ništa drugo, nego prazna i besadržajna apstrakcija.

Usred nervoznog pluralizma ukusa i rasula svih ustaljenih slikarskih običaja, Matisse predstavlja prije svega veoma visok stepen vještine, što je oduvijek značilo virtuoznu spremnost koja se umije izraziti vlastitom paletom. Valja biti smion da bi čovjek mogao biti slobodan i nezavisan, da bi se izrazio bez obzira na zablude u pitanjima lijenog i neobrazovanog ukusa, jer je svaki novator obretnik bio vjekovima trajno okružen inertnom negacijom ljudske uobrazilje. Matisseovo slikarstvo slikarstvo je zapadnoevropskog perioda, otužno zasićenog slikama, sito i presito slikarstava koja niču kao gljive poslije vangoghovske grmljavine. Za Matissea i njegovo pokoljenje slikati znači imati temperamenta usred spleena, kakav je vladao svim likovnim civilizacijama, a naročito današnjom zapadnoevropskom, otrovanom preobiljem i zamornom prezasićenošću kod bogatih likovnih trpeza.

Matisse je na čelu povorke već na početku posla bio svijestan da slikarska sredstva polažu u ruke čovjeka mnogo više od tube, od kista ili od terpentina, dajući umjetniku mogućnost da gleda potpuno slobodno i da kaže sve što je vidio. A vidio je tjelesa i pojave u azurnoj praznini, obasjane bijelom svjetlošću, zaronjene u obrisima, u toplom glicerinu mekanog podneblja. Vidio je predmete i odraze gdje se lelujaju kao oblaci u rasvjetama trajno uznemirenim, blistajući u ogledalima rijeka, i spozano je da se sve ove radosne tajne mogu uočiti jednim jedinim pogledom, koji upija čitavo priviđenje svemira u jednom jedinom trenutku nadahnuća.

Kod veselih, apolinskih priroda kakav je Matisse, nacerene grimase pisaccovskog cinizma, usred očajne i potpune praznine, nema. Tu vijugaju žive i vesele fuge, ustreperene kao crno-narandžaste pruge na marokanskim suncem protkanim platnima, pod igrom lahora. Djetinjasta lirika slatkih violina, naivne radosti imendanskog cvijeća ili simboli mladih nagih žena na skrletnoj tkanini. Red u blagdanoj vedrini, harmonija bezbrižnih jasnoća, tišina dobrih rasvjeta, idila, kad je nestalo svake zbrke, kada je svijet, jasan sam u sebi i po sebi, veoma dobro složen i kada mu ništa ne manjka: svijet jeste kakav jeste, ne treba ga usavršavati, ne treba nad njim kukati, ne treba ga poricati i ne treba mu se rugati, jer, na kraju, ovo se slikarstvo pita, da li uopće nešto drugo, osim svega što postoji na ovome svijetu, ima neki smisao i neku svrhu osim toga što postoji? Matisseovo slikarstvo hvali ovaj naš svijet kakav jeste, ono je sretno da slika i da ga može uživati kao hljeb naš svagdanji. Ovo je slikarstvo mudro i uzvišeno augurstvo trajno vedre afirmacije ljudskog života na našoj staroj zemlji, i takav je Matisseov sistem i to je njegova vjera od koje nije odstupio.

Koje su i koje mogu biti osnovne tendence ovakvog, više osjećajnog, nego misaonog gledanja na stvari? Takvi pogledi na slikarstvo nisu razrađeni do nekog određenog sistema, i u trajnome prelijevanju dojmova matisseovsko slikarstvo „kao filozofija“ veoma se često gubi u svojim vlastitim zbunjenim protuslovljima. Jer kad smo se zaputili od osnovne hipoteze da je *„boja kozmički elemenat i da boji treba dati ono što je njeno i što joj pripada“*, da *„boju treba pustiti da poživi, kako ona sama zna i umije, po vlastitim zakonima“*, onda se čarobnjački priznala magična snaga retoričnih atributa, i tako smo se našli ravno ondje gdje smo bili u vri-

jeme efeskog alfabeta. Od toga pak do apstrakcije ili do religioznog obraćenja odvaja nas samo nijansa.

Boje su kao zmije u travi: vijugave, blistave, osjećajući trajno intenzivnu potrebu za pokretom, boje se nameću, boje su zavladale čovjekom, samo je čarolija Matisseove tajne takva te se bez pretjerivanja može reći, da je sve ono, što nam je namro van Gogh, kao beznadnu čamotinju i tugu, pretvoreno u svijetle radosti jednog mediteranskog jutra. Bez obzira na manje ili više duhovite teorije o slikarstvu kao o pogledu na svijet, ova vrsta nevinih stvaralaca koju ingeniozno predstavlja Matisse vlada se na ovome svijetu apstraktnih i retoričkih likovnih kombinacija bezazleno, slikajući neposredno i bezidejno, kao djeca kad se strastveno predaju neodoljivim tajnama igre.

Kada su žanr-slikari (prošloga stoljeća) prikazivali jesen, kod njih je sve bilo uvehlo, žalosno i zlatno: i lišće, i ogledala melankoličnih jezera i tamnonarančasti sjaj večernjeg neba, beznadna tuga na smiraju dana, jesenski turobna kromolitografirana melankolija. Prizor do tog stepena žalostan da se kao slikarski motiv i danas preslikava kao nesumnjiva formula jesenske žalosti za sve one naivne duše, koje sebi predstavljaju „jesensku žalost“ upravo na takav „žalostan“ način. Suvremeni način matisseovskih inspiracija ne poznaje melankoličnog kalendara. Jesen je kod Matissea polarno prozirna i vedra, nebo blista od sjaja tamnomodrog etera, a iz njegovih slika zrači toplina kao da ljeto na ovome svijetu traje vječno, obasjano matisseovskim suncem. U ovoj matisseovskoj jeseni ne grakću gavranovi, ne pada lišće, ništa ne svršava na dramatski način. Životna radost traje podjednako intenzivno dalje, kao da zemlja nije otputovala u jesenske zodijake: miriše cvijeće, srebrne zdjele krcate su voćem, prozor je otvor[illegible] sve su perspektive pune vedrine, u očeki[illegible] mjerne radosti.

VAN GOGH

Cvijet divljeg kestena posve je bezidejna, svakodnevna, banalna, moglo bi se reći, upravo dosadna pojava. Milijuni evropskih prolaznika promatraju svake godine stotine milijuna kestenova cvijeta sasvim bezidejno, dosađujući se svakodnevno tim ružičastim i bijelim piramidama, što se pale u krošnjama drvoreda kao mali dekorativni svijećnjaci. Kod van Gogha taj se cvijet pretvara u pastelnu varijaciju majstorskog pianissima, koji iz jednog tihog, komornog motiva intimne sonatine raste do veličanstvene orkestracije pastelnozelenkastoblijede palete, vertikalom svojih azurnih daljina razlistane do beskrajno razastrte lepeze radosne i svečane lirske rasvjete. Do doživljaja. Čega? Kestenova cvijeta. A šta je to? „Po sebi?" Ništa. Van Goghova vještina, koju preslikavaju mnogi, često savršeni imitatori, a da ni jednom nije uspjelo da dosegne potencijal originala upravo u „onom nečem", što i jeste tajna prave umjetnosti: u otkriću ljepote kestenova cvijeta, koju su prije artista primijetili mnogi, ali koje do njega u svoj veličanstvenosti objavljenja nije otkrio nitko.

Van Goghova kiša, kad postaje kopijom na platnu imitatora, pretvara se u suvišnu varijaciju dosadnog prepisivanja. Sinkope boja kod ovakvog vegetativnog nervnog sistema, kakav nam je poznat pod stvaralačkim simbolom van Goghovim (gdje provala temperamenta nije nikakva simulacija, nego poprima dubljinu patološke i iskrene ispovijesti), pretvaraju se u bezidejne varijacije nadarenih i manje nadarenih mazala i gube svaki stvarno umjetnički smisao.

CÉZANNE

Krvavo su plaćeni svi izleti u ljepotu, svi bjegovi od filistarske estetske stvarnosti upravo po onim pojedincima koji su, razjedinjeni neukusom vremena, htjeli

da mu se otmu po svaku cijenu. Ništa nije išlo bez prave, najautentičnije patnje.

Cézannea proglasili su filistrom: da mu je jedinim idealom bilo da postane oficir Legije časti, to su širili o njemu njegovi suparnici, po daru i po značenju zaista prozirne mušice, što ih je vjetar pomeo kao da ih nije nikada ni bilo. Čitavog svog života smatran je sramotnom zabludom dobrok ukusa, najprosječnijim zatucanim provincijalcem. Uvjeren lično da nije u zabuni, on zapravo nije imao nikoga kome da se povjeri. Na sastanke s njim (umjetničke) nitko nije dolazio. Promašeni odnosi sa čitavom okolinom razdražili su ga do tog stepena nepovjerljive sumnjičavosti, da je živio potpuno osamljen, bez ikakvog intimnog dodira s bližnjima. Znao je da je okružen svjetinom, koja „osim pečene ribe i masla nema nikakvih zamašnijih briga". „Zveket srebra", „zatucana glupost provincije, a i Pariza", to je njegova vlastita formula za definiciju stvarnog odnosa okoline spram njegova djela i obratno. Jedina društvena objavljenja s kojima mora stalno računati bila su trajno poricanje, omalovažavanje i prezir. Pod takvim korozivnim utjecajem, Cézanne je razvijao unutrašnji otpor postojano, osjećajući kako mrtvac stanuje u njemu sve neprijatnije i kako glomazno truplo zauzima u njegovu tijelu sve veći prostor. Oko njega oficijelne veličine zvekeću kolajnama, a on savladava svoj vlastiti mrak bogatom rasvjetom, koja se postepeno i sve više pretvara u manijakalno odvajanje od svakog dodira s ljudima. Biti na kraju snage, a tražiti izlaz koji bi bio izraz vlastite bijede i samoće, lutati za inspiracijama na rubu sloma manijakalno, kretati se po motivima ubijajući vlastitu tjeskobu kao luda koja traži utjehu u slikama, biti smatran neprijatnim i nastranim čudakom, nije bila sudbina zavidljiva ni čovjeku sklona.

A tako je jednostavno biti slikar: „Jabuka, narandža, kugla, glava, sve imaju svoju kulminacionu točku, a ta je svjetlosti ili sjeni uprkos uvijek našem oku najbliža. Rubovi predmeta teku spram centra našeg vidokruga i to je jedino što treba umjeti vidjeti." Da bi čovjek bio slikar, ne treba mu mnogo: „mrva temperamenta"! Slikar može slikati dobro, ako nije kolorist ni harmonist, samo da ima „smisla za zanos". Nad tim darom građanin se zgraža. To nije pristojno. Svi nagoni za građanskim počastima kretenska su pojava. Slikajući čitavog života, čovjek nije imao kome da slika.

BRAQUE

Šta ćemo s tim inženjerom kubizma, imenom tako glasnim te odjekuje praznim koridorom zapadnoevropskog slikarstva već decenijama? Kako da se objasni zašto se Braque odbio od fauvizma, kada taj pojam, kao razmak između impresionizma i nabizma, nama ne govori mnogo, pogotovo kad se uzme u obzir, da se kod nas o fauvizmu uglavnom i nije pisalo. Braque je majstor, naivno dovoljno smion, da osjeti, kakve se mogućnosti kriju u kontrastima između čistog, takozvanog djevičanskog, bijelog, okrečenog platna i čiste, sintetične stopostotne boje. Braqueove kombinacije svele su te sudare na najjednostavniji odnos stišanih kontrasta. Lepeza tonova, ustreperena igra svjetlosti od azura i od berlinskog plavetnila do apsolutno crne noći, lirizam sivih intonacija, melankoličnih i punih neprajatne čamotinje, kao što je vlažno neprijatan miris štamparskog katrana na novinskoj hartiji, to su nijanse braqueovske palete, koja se za razliku od mnogih nije odvojila od stvarnosti predmeta, kakvima je okružen civilizirani čovjek, koji provodi svoj život u zatvorenim sobama.

Mišji sivo prati Braqueova grafička linija obrise predmeta i pojava u jednoj instrumentaciji zatvorenoj tanahnim rezonantnim daščicama fauvističke slikarske gitare, na kojoj pariska škola već punih trideset i više godina preludira svoju melankoličnu kantilenu. Za osnovnu orijentaciju u prostoru i u vremenu, ne treba gubiti iz vida da ovi braqueovski preludiji predstavljaju melankolično umiranje likovne civilizacije, koja se gasi kao dimna korona vatrometa sa kišom raketa u melankoličnom proplamsaju, na koncu balade.

Slikari našeg stoljeća učestvovali su u borbama ostavivši iza sebe sve probleme na rasponu između klasicizma i impresionizma. Svi su oni već u kolijevci prevladali najbanalnije klasicističke konvencije ponijeti ukusom vremena, koje se rađalo između romantizma na umoru i svih estetskih pokreta u drugoj polovini prošloga stoljeća. Poprimajući već u školi prevratne teze stila, ukusa i načina slikanja kao aksiome, oni su položili svoje majstorske ispite već u najranijoj mladosti kao buntovni talenti negirajući svaki likovni autoritet. Novost ove slikarske legije, poznate po najslavnijim imenima zapadnoevropskog slikarstva, ne sastoji se isključivo od toga da su već na početku prevladali sve zablude ukusa otrcane dresure akademizma ili antiakademizma, nego da su proširujući svoja izražajna sredstva prodrli do novih saznanja. Njihova pobuna nije završila jalovo. Obarajući, oni su i stvarali.

Pustolovi suvremenog slikarstva lutaju opasnim tjesnacima između apstrakcije i stvarnosti već više od pedeset godina, a sve je, što se suvremene slikarske navigacije tiče, kartografski davno već sređeno. Početak nonkonformizma bio je i ostao sumnja u svetinje jedinospasavajućih formula. Čitavo slikarstvo oko Braquea, s njime na čelu ili u četi, pod njegovom sjenkom, pod

utjecajem njegovog ličnog šarma, jeste rastvaranje ustaljenih i kanoniziranih vrijednosti balzamiranog i do mrtvog božanstva uzdignutog impresionizma.

JAKOPIČ RIKARD

Karela Dobidu trebalo pi pismom zamoliti da posveti punu pozornost Jakopičevoj pojavi u prostoru i u vremenu ne samo slovenskog nego po mogućnosti i evropskog slikarstva. Evropske kao ni južnoslovjenske relacije, u okviru ove kardinalne teme, nisu takoreći ni dodirnute. Uza sve poštovanje spram Jakopičeve pojave i dara, a na kraju i njegovog dugotrajnog pionirskog djelovanja na razvoj slovenskog slikarstva, trebalo bi spomenuti da nije bio sam i da nije bio jedini. Riječ je o plejadama evropskog slikarskog života u nizu kojih ovaj „ažbèovac" u Münchenu nije bio jedini. Po ovom prikazu izgleda kao da je Rikard Jakopič bio jedinstvena pojava i kao da je već kao đak münchenske akademije počeo borbu protiv münchenovaca, upravo bolje, protiv münchenskog stila, potpuno osamljen. Münchenovci, predstavnici stila Moderne kod nas, takozvani „secesionisti", kreću se u grupama, a pojavu Secesije, kao evropske simptomatične pojave u previranju likovnog stila na prijelazu stoljeća, za nas nitko nije razradio historijski retrospektivno, a to bi, uostalom, spadalo u jedan od naših zadataka. U vezi s Jakopičevom pojavom ne bi trebalo zaboraviti „nabizam" (Sérusier, Bonnard Denis Maurice, a prije svega, na kraju, ali ne posljednji među njima, nadasve blistav, a za razvoj slovenskog postimpresionizma naročito važan — Jean Vuillard, 1869—1940).

Jean Vuillard i Jakopič (1869—1963) su vršnjaci. Evropsko slikarstvo odražavalo se kod nas od neotradicionalizma, još pod utjecajem Bouguereaua (Bukovac

u Parizu: *La Grande Isa)*, pa preko salona Nezavisnih do Moderne i preko nje do svega, što se danas podrazumijeva pod pojmom „suvremenog slovenskog slikarstva".

Jakopičevi intimni i topli intérieuri, njegova bogata paleta, njegove lirske intonacije i clair-obscur u zatvorenim građanskim sobama, kad se u sumraku unose prve svjetiljke, intimno kretanje likova u prigušenoj melankoličnoj rasvjeti do punog razgara game u životu cvijeća, sve su to ingeniozni elementi jedne likovno nadasve zanimljive pojave, koja sama po sebi toliko znači da je ne treba preuveličavati retorički.

V

EKSPRESIONIZAM

STRAH PRED OBJEKTOM

Pretvoriti stvar u sjenku stvari, učinivši je bespredmetnom, od stvarnog stvoriti nestvarno, osloboditi se konkretnosti, to su osnovne teorijske zamisli ekspresionizma kao estetskog sistema. Bezbrojno mnogo složenih kolosijeka povezuje ekspresionistički kolodvor sa poznatim i nepoznatim daljinama. Davnine likovne slijevaju se na ekspresionističkoj stanici evropskog slikarstva u snopove šina, preko kojih su doputovali mnogobrojni vozovi sa raznih kontinenata i slikarstava, na velike razmake od čitavih milenija.

Kandinski sa svojom teorijom o apstraktnom slikarstvu nije bio prvi ni jedini koji je počeo razmišljati o tome što je stvarno, a što je nestvarno u prirodi ili umjetnosti. Stvarno ili nestvarno u prirodi nije isto tako stvarno ili nestvarno u slikarstvu ili u umjetnosti uopće. U prirodi može postojati nešto stvarno, čega u umjetnosti nema, jer umjetnički nije ostvareno, dakle umjetnički ne postoji, i obratno, može postojati i djelovati nešto u slikarstvu, a da je u prirodi nestvarno i nepostojeće.

Netom smo se upustili u logiku sličnih luciferskih logaritama, raskolivši stvarnost na dva svijeta, jedan duha i apstraktne ljepote, a drugi naravi, to jest materije, našli smo se upravo tamo gdje smo bili na početku puta, kada smo barbarski neuko vjerovali da je san slika prekogrobnog i vrhunaravnog svijeta, a duh pneumatična nadnaravna, božanska duša. Slikovnica današnjeg apstraktnog slikarstva, kao neka vrsta infantilne filozofije, nije nadstvarna ni natprirodna, a traje sve do dana današnjega po starostavnim knjigama svih crkava kao molitva. Netom se pretpostavilo da čovjeku duh govori „iznutra", a narav da djeluje na njegovu svijest „spolja", i netom se ljudska misao uputila ovakvom fideističkom stazom putem zaista naivne popovštine, doputovala je u ne pretjerano invenciozne i do glavobolne dosade jednolične predjele apstraktnog slikarstva.

Podnošljivo još u periodu empiriokriticizma, kao neka vrsta preživjelosti, apstraktno slikarstvo danas, punih pedeset godina poslije semantike, spada u sasvim isprazne fetišizme staromodnog i davno već prevladanog načina razmišljanja. Da su materija, stvarnost, misao, bit (kvintesencija), narav ili priroda itd., itd. riječi koje ne znače ništa i slike koje se ne podudaraju s objektivnom realnošću, da su to sve metafizički silogizmi, a „nadstvarno", „vrhunaravno", „natprirodno", „apstraktno", „idejno" da su isto tako metafizički pojmovi koji ne znače mnogo više od najispraznijeg brbljanja, to je bilo oko 1910—12 već davno poznato Bečkom krugu, ali te teorije, nažalost, nisu doprle do Münchena u vrijeme Kandinskoga, a od Kandinskoga sve do naših dana nesnalaženje pred osnovnim pitanjima traje s nesmanjenom intenzivnošću dalje.

PROTUPOJAM IMPRESIONIZMA

„Ekspresionizam" nije baš najsretnije odabran izraz, jer pun dvosmislene simbolike, rođen kao mrtvorođenče, već na početku nije bio drugo nego neka vrsta izbrbljane fraze u ustima vještačke, trbuhozborne bebe, koja nije ni trenutka uspjela progovoriti vlastitim glasom. Zamišljen kao likovna negacija impresionizma, ova čudno izgnječena i istisnuta riječ kasnije se po zakonu duševne tromosti ispreplela s raznovrsnim srodnim a isto tako i hibridnim književnim i estetskim teorijama, i eto, danas, ima tome pedeset i više godina, „ekspresionizam" luta svijetom kao sablast, povampirivši se već u nekoliko varijanata i, dosađujući sebi i drugima, nikako ne će da prikloni svoju umornu i praznu glavu. Izdišući na samrti, a opet, svakoj logici uprkos, uvijek još izazivajući zabune kao pravi duh na spiritističkoj seansi, ekspresionizam obmanjuje neuk i lakovjeran svijet kako se umjetnički ne stvara na temelju utisaka „spolja", već čudestvenim procesom, obratnim od normalnog „impresionističkog" primanja vanjskih utisaka, i tajanstvenim nadahnućem „iznutra"... Djelujući eksplozivno iz „vulkanske unutrašnjosti ljudske duše kao prodor", kao „ekspresija", ova provala potisnute spoznaje simbolizira estetsku katarzu likovnog i pjesničkog očišćenja od blatnog ljudskog, tjelesnog balasta.

Mnogo je komponenata utjecalo na razvoj ekspresionističke misli: filozofija i muzika, mašine i ritam industrijaliziranog vremena, tempo politike, poezije velikih gradova itd. Picabia, Larionov, Delaunay, Malevič, van Doesburg, Mondrian i na kraju Kandinski. Svi su oni propovijedali „prodor" u nepoznatu unutrašnjost ljudskog duševnog života, kao programatsko oduhovljivanje uzrujanih raspoloženja, slijepih poriva, spleta nagona i mutnih slutnja, u jednu riječ svega što je

u eri psihoanalitičkih teorema predstavljalo zagonetku individualne ličnosti. Ekspresionistička slikarska i poetska doktrina javila se kao spontana individualna težnja za likovnim i moralnim rasterećenjem svih ljudskih tegoba, ne vodeći računa o estetskim konvencijama banalne dopadljivosti i ne imajući baš nikakva obzira spram eventualnog negovodavanja ili nelagodnosti kakvo može da izazove intimno razgolićenje bolesne i antipatične životne istine. Jedino mjerilo bilo je i ostalo likovno i poetsko svjedočenje stvarnosti, bez ikakve stege i ograde, sa jednom jedinom idejom otuđenja od svega što može da sputa istinito ispitivanje subjektivne životne tajne.

EKSPRESIONIZAM NIJE POČETAK

Ekspresionizam nastaje u sjeni nervoznih i razdraženih umjetničkih krugova, zasićenih impresionističkim, fauvističkim i kubističkim teorijama, kada je bezidejno, do slaboumnosti dosadno preslikavanje već tisuću puta naslikanih predjela i mrtvih priroda počelo da izaziva osjećaj nelagodne site mučnine. Slikarstvo kružilo je već nekoliko decenija u zatvorenom krugu estetske vrteške, glupo i jednolično promatrajući svijet staklenim očima carouselskih drvenih konja.

Teze da je ekspresionizam buknuo jednoga dana iznenada, kao proplamsaj eksplozije, potresavši temeljima babilonskim trule i padu sklone zapadnoevropske likovne problematike, potpuno su neosnovane. Ekspresionizam nije razderao nebo umjetnosti kao munja, kao što se to na početku samodopadno reklamerski i megalomanski trubilo. Ekspresionizam se rađao polagano kao sve ljudsko što se prilično tromo i dugotrajno razvija, više-manje mehanički, da ne kažemo plagijatorski. Koliko god to zvučalo paradoksalno, pojava ekspresionizma dokazuje

kako romantizam još uvijek nije predao dušu prolaznosti i kako u glasnoj sinhronoj množini estetskomorfoloških pojava još uvijek traje u raznim vidovima, pod raznim nazivima upravo tako naivno kao što se pojavio prije stotinu godina. Jedan od romantičarskih katarakta, koji se prelio preko pustinje duha evropskog naturalizma, impresionizma i genre-slikarstva, jeste ekspresionizam.

Teško bi bilo egzaktno odrediti što se u okviru zapadnoevropske likovne historije zove anticipacija ili izum, što je proročanstvo a što škola, što je prethodilo kao otkriće a što se javlja kao plagijat ili imitacija, kada ni jedan od ovih mnogobrojnih glasnih „izama", koji samozvano halabuče svijetom kao da su prvi i jedini razvili barjak likovne revolucije, nije nikakav početak nego najbanalniji eklektički odraz dugotrajnog i isprepletenog procesa koji prethodno traje već nekoliko decenija.

Da Cézanne, van Gogh ili Gauguin nisu „više" impresionizam, ne bi trebalo dokazivati, ali da se ni jedno ime Velike Trojice ne bi bilo objavilo supraimpresionistički, neoimpresionistički ili postimpresionistički bez prethodnog impresionizma, to je logično. A što su svi danas tako slavni centerfori fauvizma ili kubizma od Matissea i Braquea do Picassa drugo, nego strujanje onog istog romantičnog i poetskog Gangesa, koji je potekao kao poplava iz palete Cézannea, Gauguina ili van Gogha, a prije njih iz paleta Géricaulta, Fromentina, Delacroixa, Courbeta pak preko Maneta i Renoira do carinika Rousseaua? Sve što se javlja pod konac prvog decenija ovog stoljeća između Moskve, Pariza, Münchena, Berlina, Milana i Züricha kao suprematizam, futurizam, dadaizam itd., sve što će se kasnije pretvoriti u nadrealizam ili u apstraktno slikarstvo kasnijih perioda, što je drugo nego simultana igra svjetlosti i sjenki na dekorativnom panneau-u likovne stvarnosti Dvadesetog stoljeća?

Nagon koji čovjeka goni uznemirenim predjelima uobrazilje, tako naglašen već u gotici, urođena potreba ljudske mašte za izletom u legendarno traje podjednako dalje svakom razumu uprkos, a da je svijetu dosadilo gledati böcklinske faune i apokaliptičke jahače, Defreggerove seljačke idile i Horace Vernetove generale, to se javljalo u obliku negativnog otpora često kao demonstrativan zviždek individualnih umjetničkih protesta već od Berlioza do Apollinairea. Neoromantizam u borbi s naturalizmom i svim naturalističkim derivatima u kaosu mnogobrojnih stilova, koji korozivno razjedaju evropsku scenu i palete preko čitave serije likovnih pobuna za posljednjih pedeset-šezdeset godina, taj neoromantizam, izmiješan sa zaglupljujućom retorikom relativno velike mase mediokriteta, tinja trajno pod mnogobrojnim retortama, gdje se danas kuhaju mnogobrojne moderne droge u alkemijskoj kuhinji suvremene estetske apoteke.

POLITIKA

Politička problematika jedna je od onih komponenata koja nije mogla da se magnetski ne pojavi na umjetničkom polju, a ekspresionizam je svojim najzanimljivijim krilom sav zaronio u politički tendencioznu varijantu slikarstva i scene.

Od godine 1830 do 1918, od davnih dana kada su se socijalizam, anarhizam i komunizam pojavili na političkoj pozornici kao parole dana (od Heinea do Daumiera i Majakovskog), podredivši se silini ovih stihija kao sudbonosnom mementu evropskih intelektualnih pokoljenja, i umjetnost nije uspjela da odoli i da se otme od političkog imperativa svoga vremena.

Slijepa mehanika građanskih, kolonijalnih i imperijalističkih krvoprolića, koja se javljaju po tromosti

historijskih zakona kao sve kobnija nasilja vojske i kasarnske logike, saboumna totalizacija ratova i militarizama, izazvala je na kraju otpor evropskog duha, nesklonog zveketu oružja. Pamet ljudska se vjekovima uzvisuje iznad klaonice stihovima i lamentacijama od Konfucija do Shakespearea i od Voltairea do Tolstoja, pak se to ponovilo i u Evropi 1914—18, sa čitavim zbunjenim jatom intelektualnih vrabaca, koji, rasuti po svim nacijama, nisu osim svog lirskog cvrkuta u stravi znali ni kamo ni kako.

Proturatne, mirotvorne pjesničke riječi pretvoriti u književne programe još pod grmljavinom topova, bio je to jedan od glavnih izvora nadahnuća ekspresionističke proturatne retorike i grafike. Mjesto kasarne i pokolja na poetskom nebu pojavila se kometa „Ljubavi za čovječanstvo".

„Čovječanstvo", kao romantičarska fraza, vladalo je umjetničkim horoskopima već od lirike posthegelijanaca, ono je kao navino geslo blistalo na nebu poezije kroz čitavu drugu polovinu XIX stoljeća i posve prirodno da se fraza o „Čovječanstvu" nije ugasila uprkos nasilju i teroru ni u okviru Prvog svjetskog rata. Lirska sanjarenja o uzvišenom poslanstvu „Čovjeka" u prostoru i u vremenu bila su na dnevnom redu evropske beletristike već od Dickensa, George Sandove do Dostojevskoga i Gorkoga, a načelne misaone i moralne negacije neljudske i čovjeka nedostojne političke stvarnosti vladale su političkim programima socijalne demokracije, orginizirane u Drugoj Internacionali godinama tako, da su ih mase izgovarale naizust kao fraze iz dosadnih katekizama... Artistički humanizam evropske literature pred kraj konflagracije oko 1917 nije nikakav izum, jer se javlja na repu fantastične povorke, koja pod svojim naivnim barjacima putuje kroz pakao stvarnosti već od Erazma do Rousseaua. Volja da se negacija političkog kriminala izrazi likovno ili pjesnički dovela

je do nervoznog poricanja konvencionalno lažnih i apologetskih sredstava koja su poslužila kao dekoracija te iste imperijalističke, doista sramotne stvarnosti.

DRAMATIZACIJA SOCIJALNIH KONTRASTA

U osvjetljenju ratnih strahota ovjerovilo se iskustvom kako je umjetnost imperijalističke epohe sazdana na očitim neistinama, kako su svi polubogovi nacionalističkih vjeroispovijesti krvavi, kako je obožavanje lažnih idola bezobrazluk i kako je zapravo jedina ispravna i istinita dijagnoza suludog gorilizma u kome suvremeni čovjek živi i umire: ljudožderstvo.

Sve što se do konflagracije 1914—18 njegovalo kao lirsko raspoloženje site i dosadne građanske lirike ili slikarstva pokazalo se iz perspektive milijunskog pokolja kao glupa, izazovno smiješna kulisa ispred klaonice. Da je umjetnost od sna satkana zavjesa ispred krvničke stvarnosti, objavilo se u ludilu samoga pokolja: sve što se pisalo ili govorilo o evanđeoskoj ljubavi, o etici ili o međunarodnoj proleterskoj solidarnosti pokazalo se u svojoj bijednoj golotinji kao besmislena, drska fraza, koja se ne može upotrijebiti ni u kakvu svrhu, a najmanje pak da bi se smanjio koeficijenat neizmjerne ljudske patnje, koja je zauzimala sve veće razmjere.

Dramatizacija evidentnih i sve kobnijih protuslovlja poprimila je histerične, upravo ekstatične oblike divljeg, mističnog zanosa, koji se, nažalost, veoma brzo pokazao kao dobar posao i, pretvorivši se u vlastitu negaciju, postao unosnom robom na književnom i likovnom tržištu. Sinuvši u jednom trenutku moralne panike kao spasonosna formula, ekspresionizam, podređen grubim zakonima krvi i novca, našao se u trgovač-

koj konjunkturi i od plemenitih i iskrenih zanosa razvila se imitatorska škola, koja svojim merkantiliziranim besmislom preplavljuje svijet već nekoliko decenija.

LENJINISTIČKI „ŠTURM I DRANG“ U EVROPSKOJ UMJETNOSTI 1917—18

Svijest o preživjelosti otrcanog umjetničkog izraza rasla je postepeno već od romantizma, prodrijevši početkom ovog stoljeća do izrazitih alergičnih nelagodnosti. Te idiosinkrazije spram staromodnog izražavanja in artibus poprimile su raznovrsne oblike programatskog otpora; bez obzira na razmak u vremenu ili u društvenim medijima, ovaj estetski nonkonformistički proces, podudaran po mnogim svojim simptomima u raznim zemljama i društvenim sredinama, objavio se kao siguran znak međunarodne krize umjetničkog duha i stvaralačkog morala.

Kad se piše o neuralgičnim previranjima likovnog ukusa i programatskih odvajanja od preživjelih shema, trajno se puštaju po strani impozantne poplave oficijelnih slikarstava, koje vladaju još danas, u šestome deceniju dvadesetog stoljeća, gotovo po svim evropskim centrima u prvome planu. U šezdesetoj godini lenjinizma ukus evropskih kraljevskih dvorova podudara se s ukusom Rosenbergovih i Göbbelsovih autodaféa, na kojima je žrtvom lomače planula „izopačena umjetnost“. Ono što se danas u obliku gerasimovštine propovijeda kao negacija umjetnosti dekadentnog Zapada predstavlja zapravo ideal rojalističke estetike svijeta. To, što su slikale evropske slikarske legije, pod utjecajem francuskih slikara Morota, Gervaisa, Grüna, Wertheimera, Faléra, Bonnencontrea, Guillota, Garniera, Bouguereaua, Loustaunoua, Bascheta, Chartrana, Berne-Bellecourta, Auberta, Delaunaya itd., i danas je još uvijek idealom dvo-

rova, raznih autokratskih i republičkih ministarstava i socijalističkih sindikata itd. Ogroman kvantitet lošeg i preživjelog ukusa, koji se nije dao pokolebati nikakvim ratnim ni poratnim, revolucionarnim ni socijalističkim, fašističkim ni moralnim ni estetskim krizama, i koji *još uvijek prebliscitarno vlada ogromnom, demokratskom* većinom lošeg i pokvarenog ukusa, dokazuje samo to, da se programatska bitka za nove stilove dadaističkog, ekspresionističkog, nadrealističkog ili apstraktnog slikarstva odvija u relativno izolovanim krugovima. Landowski, kao oficijelan skulptor Četvrte republike, podudara se sa svim estetskim kanonima ždanovizma, bez obzira što je Landowski apologet francuskog kapitalizma, a Ždanov njegov politički antipod.

Na čelu zapadnoevropske artističke elite jedan dio pjesnika i umjetnika, u pobuni protivu političkog kanibalizma, sve je više padao pod sve moćniji utjecaj proturatne revolucionarne lenjinističke nervoze.

Mjesto simuliranih junaštava i individualnih podviga u okviru pojedinih stihova, evropski pjesnici stigli su pred tragičnim obrazom besmislene smrti na rub očaja, sve više svijesni da bi organizirana masovna politička volja mogla postati odlučan faktor zbivanja u svijetu. Stari herojski, mitski, heraklovski porivi, da čovjek svojom snažnom subjektivnom voljom može prevladati u svakom pogledu neprijatnu stvarnost, javili su se kao izvori novih nadahnuća, s punom snagom. Na grubost stvarnosti počelo se u poeziji i u slikarstvu reagirati brutalnošću umjetničkog izraza. Sve što je bilo zasjenjeno grozotom rata i poratnih političkih, kulturnih i socijalnih bitaka počelo se histerično negirati u ime viših, apstraktnih poetskih i likovnih harmonija, a umjetnost, mjesto da zaroni u dramatsku, euklidovsku, trodimenzionalnu tjelesnost evropske drame, ras-

plinula se u ništavilu bestjelesne nadnaravne fraze ili u oblacima dekorativnog apstraktnog dima.

Evropskim umjetničkim svijetom zavladala je djetinjasta nada u eventualnost spasa, naivna i mistična iluzija da se naivnim i mističnim sredstvima stiha ili palete može prevladati politička i socijalna stvarnost. Davno već zaboravljeni predmartovski štimung „šturm i dranga" iz godine 1848 javio se ponovo kao intelektualni evropski zanos lenjinskog perioda, kao psihoza na rubu očaja, ludila i smrti. Prevladala se granica razumnog poimanja stvarnosti i prelila preko demarkacije sna s jakom samoobmanjujućom iluzijom o višem potencijalu internacionalističke umjetničke solidarnosti.

Sve to nije potrajalo dugo. Za nekoliko slijedećih godina sve se slomilo o tvrdu logiku junkerizma i fašizma. Apokaliptičke slutnje nerazmjerno većeg i fantastičnijeg pakla obistinile su se veoma brzo, ponijete ritmom događaja, koji su čitavu poratnu civilizaciju odnijeli do đavola.

NJEMAČKE KRIJESNICE

Poezija koju je Herwarth Walden objavljivao u *Sturmu,* sve programatske teze štampane u časopisima *Der Blaue Reiter, Arkadia* itd., ogromna masa lirskog i dramatskog teksta nije odoljela surovosti vremena. Grupa nadarenih pjesnika uznastojala je da političkom raspoloženju pobune, straha i mržnje dade dublji pjesnički smisao: Johannes R. Becher, Ernst Toller, Walter Hasenclever, Rudolf Leonhard, René Schickele, Albert Ehrenstein, Kasimir Edschmid, Leonhard Frank, Georg Kaiser, Carl Sternheim, svi pod dojmom Wedekinda i Strindberga (kao Fritz v. Unruh), nestali su kao krijesnice u vrtlogu oluje, uvjereni da su izvršili golem pionirski posao.

Po inicijativi Franza Pfemferta, politički aktivistički literati skretali su sve više ulijevo i sve ono što se kasnije prozvalo „Novom Stvarnošću" razvilo se pod magnetskim i sugestivnim utjecajem ovog nadarenog ideologa. To više nije bio ekspresionizam u larpurlartističkom smislu, to je bila pjesnička nazovipolitika, sa jakim i trajnim priklonom spram anahroindividualizma kao estetske narkoze. Za razumijevanje kasnijeg likovnog ekspresionizma (a taj je bio i ostao tipično njemačka pojava, uslovljena njemačkim prilikama i odnosima) treba uvažiti likovno-genetsku liniju Leibl, Liebermann, Franc Marc sa njegovim *Plavim konjima* i kombinirati je sa fauvizmom Braquea, Vlamincka i Matissea, da bi se mogla odrediti u logičnoj koordinaciji razvojna linija George Grosz-Kokoschka, i od Kokoschke i Paula Kleea i Kandinskoga kao jednog jedinstvenog kompleksa jedne jedinstvene i nedjeljive evropske likovne krize u cjelini.

HIJEROGLIFI MEHANIZIRANE STVARNOSTI

S obzirom na ritam mehanizirane civilizacije traže se hijeroglifi za izraz koji odgovara složenosti samih predodžaba, kakve se javljaju pred čovjekom, a nisu više naivne predstave i slike, podudarne s pogledom na svijet od prije sto godina. Iz socijalnih, psiholoških, političkih i moralnih pobuda traži se izraz za uzburkanu, uskiptjelu, kaotičnu zbrku novih nanosa, odnosa, pojmova i pitanja, koja nisu bila niti su mogla biti predmetom intelektualnih sumnji ili zanosa jučerašnjeg čovjeka. Prije svega zato, jer čovjek Devetnaestog stoljeća nije živio u milijunskim gradovima, jer, ponijet ritmom luckaste i uznemirene današnjice, nije bio mučen totalitarnom sumnjom masovnih pokolja, jer nije živio decenijama pod trajnom prijetnjom sloma, terora i neizvjesnosti, jer još nije pao žrtvom blesave monotonije

koja ga sve više zaglupljuje i sve više odvaja od svih plemenitih zanosa, koji su ga zapravo stvorili time što jeste: slobodnim misliocem. Čelik livnica, oklopi brodova i topova, metali automobila i aviona, grmljavina tvornica, poplava nafte, industrijska arhitektura betoniziranog gvožđa, krvavi ritam ratova i revolucija, to nisu više motivi koji se mogu riješiti idiličnom impresionističkom manirom ili anegdotom jednog J. Stewarta, koji je među prvima slikao staromodne gospođice na promenadi, u automobilu.

U eri nuklearne energije, kad atomska motorizacija diktira novim ritmom socijalnih i međunarodnih odnosa, kad zemlja postaje iz dana u dan sve manjom loptom, kad se ljudska radna snaga javlja kao potpuno suvišna preživjelost iz prehistorije, umjetnici danas nisu više osamljeni u svojim bjelokosnim tornjevima, te bi mogli ostati pasivni spram uznemirujućih simptoma ubrzanog tempa u sveudiljnom porastu. Znanost masom svojih ispitanih i neispitanih, provjerenih i neprovjerenih hipoteza sve se više javlja kao nova magnetska sila, koja usmjeruje umjetnost i saznanje ljudsko daleko preko najvišeg dometa misli, visoko iznad Alfe u Kolima Malim, spram slapova milijardskih galaksija, koje se ruše s onu stranu našeg svemira kao zvjezdane koprene pod dodirom danas oka i instrumenata, a sjutra ruke i tijela čovječjeg. Molekule se pretvaraju u viruse, elektronski mikroskop otvara izglede u neviđene do danas pukotine, a svi poznati i varirani likovni i poetski motivi, koje je već rastvorila mikroskopska fotografija, razmiču građu svemirske, pak prema tome, i poetske zamisli. Kompaktna masa materije (u kakvu je još vjerovalo nekoliko decenija ovoga stoljeća) pretvara se pred nama u prozirnu koprenu tajanstvenih snaga, kroz koje ingeniozno prodiru interplanetarne rakete sa najpreciznijim instrumentima, a s njima i ljudska fantazija, ostavivši iza sebe idilične motive Grimmovih sli-

kovnica kao i čađave repove prošlostoljetnih parostrojeva.

Do kakvih paradoksa dovodi simbioza tehnike i likovnih odraza, veoma poučno svjedoči atomski rječnik Jeana Cocteaua, kao komentar za prvi francuski film o atomskoj energiji. Za uransku gredu Jean Cocteau kaže da je zarobljena princeza, nad kojom bdije dobroćudan Kiklop Polifem, odavajući nam indiskretnim namigivanjem svog crvenog oka što radi princeza u uranu. Centar za nuklearni studij Jeanu Cocteau-u je sfinga koja se kao i starohelenska rodila iz ljudskog kolektivnog genija, a Geigerovo računalo smrtonosna je kubura, demonska gubica koja rokće, njuška i ruje za gomoljikama. Film koji registruje dozu radijacija jeste skapular protivu demona podzemlja. Izotopi su atomski hljepčići koji se peku u uranskoj gredi, a lopataju se iz krušnice malenim olovnim naćvicama. Lančana reakcija je apokalipsa en miniature, a metal uranijuma u toku svoje ekstrakcije iz minerala raskrinkana je špijunčina, mijenjajući od bijesa do strave sve boje kao kameleon, od crvene do zelene.

Ova pitoreskna waltdisneyevska-cocteauovska varijacija, alegorija je u svakom slučaju nepodudarna sa samom temom koju bi trebalo da izrazi. Djetinjasto, grimmovsko izražavanje u slikama govori poglavlja kako se fantazija jednog Jeana Cacteaua klati pred čitavim snopovima bezbrojnih pitanja kao pred pjesničkom zagonetkom, kako da se artistički izrazi nešto što je do danas još neizgovoreno. Primjer za otvorenu problematiku i poteškoće koje se u vezi s time javljaju govori nam o otvorenim pitanjima likovnog ostvarenja.

Za posljednja dva-tri decenija otvorene su čitave nedogledne oblasti saznanja, spram kojih se ova postekspresionistička manira odnosi potpuno nerazgovijetno i nepodudarno sa neizmjernom fantastikom stvarnosti, koja očekuje svoje pjesnike, da je otkriju i prikažu kao djevičansku zemlju.

VAN GOGH

Do kog stepena se u likovnoj igri često radi o najispraznijoj igri riječima, govori nam veoma poučno i slučaj van Gogha. Njegovo djelo upotpunjuje ekspresionističko-impresionističke antinomije do potpune vangoghovske cjeline. Bilo bi veoma teško odrediti što je u van Goghu još uvijek impresionističko, a što je ono što su ekspresionisti poslije njega proglasili svojim vlastitim izumom, a da zapravo nije drugo do primjena van Goghovih metoda. Takozvana impresionistička tehnika jeste metoda isključivo vizuelna, koja svodi sve slikarske probleme na nekoliko optičkih formula u zapažanju atmosferičkih treperenja, u rasvjeti predjela pod otvorenim nebom koja neprestano protječe, mijenjajući svoj oblik i svoj ton svakog trenutka poput oblaka. Promatrajući promjene oko sebe u pejzažu ili u sebi, ekspresionisti se povode za tom istom manirom, projicirajući predmete i rasvjete i likove kroz transparent svog vlastitog subjektivnog raspoloženja, upotrebljavajući simbole koji ne će da budu imitacija dojmova, nego sinteze nerazmjerno intenzivnije od prirodnih elemenata. Devedesetih godina prošlog stoljeća, davno prije tih ekspresionističkih eksperimenata, ta je tehnika kasnijeg, takozvanog ekspresionizma već davno potpuno zaokružena u nekim van Goghovim kompozicijama (sunce nad žitom, čempresi, povratak slikara sa motiva, u sjeni drvoreda u ljetno podne, neke mrtve prirode, pariska grafika, motiv kiše u belgijskom pejzažu itd.). Isto tako i kod Strindberga: s jedne strane još uvijek Ibsen, a s druge već čista „nova stvarnost", od koje će socijalnotendenciozni esteti stvoriti svoj katekizam tek decenij-dva kasnije.

NERVOZA IZRAZA

Nervozna snaga izraza podređuje sebi sve ostale sporedne komponente, i ukoliko se radi o izrazu uzbuđenja, to nisu više intimna lirska sredstva nego vještački zanosi, potencirani do šoka, do histeričnog ushita, do uznemirenog patosa, koji kod iskrenih artista progovara često glasom nečistim, a kasnije, kad se već pretvorio u providnu i dosadnu imitaciju po školama, nije drugo nego vještački odglumljena, antipatična, simulirana majmunska grimasa. Ekspresionistička tehnika prema tome usredsređena je na šokove, ona razrađuje potrese, egzaltacije i provale temperamenata kao glavne pokretne snage svojih preokupacija, ignorirajući sve ostale partije umjetničkog napora kao sporedne.

Prema tome: ekspresionizam, kao smjer, kao manira, kao moda ili kao način izražavanja u likovnim oblastima, u književnosti ili u muzici, javlja se u prvome deceniju dvadesetog stoljeća kao pokret, koji ne posvećuje prvenstvenu pažnju vanjskim utiscima i dojmovima, nego takozvanom unutrašnjem, subjektivnom izrazu spoljnog dojma, razrađujući ga, bez obzira na konvencije, u obliku neposrednog šoka ili senzacije. Rođen u likovnim i umjetničkim nemirima, ekspresionizam se po rasponu svojih izražajnih sredstava razastire kao široka električna lepeza, koristeći mnogobrojne umjetničke stilove kroz vjekove. Kao simptom visoko uznemirene živčane napetosti u predvečerje i u okviru Prvog svjetskog rata, ekspresionizam je izraz artističke i moralne pobune protivu tromosti duha u likovnim i književnim oblastima, u jednom vremenu koje je sa problematikom Prvog svjetskog rata već davno nestalo sa pozornice.

VI

VARIJACIJE NA MUZIČKE TEME

MUZIKA TRAŽI PRATNJU PJESNIČKE RIJEČI KAO KOMENTAR

U muzici bilo je veoma često bogatih, suvremenicima potpuno nejasnih i mutnih objavljenja, koja su sva propala po perverznom iskustvu banalne francuske fraze o promašenom sastanku, neostvarenom prosto zato, jer su uši čovječanstva bile gluhe za genijalna glazbena očitovanja.

Neke kompozicije, danas toliko popularne te njima gnjave svi Cigani, sve gramofonske ploče i svi promenadni koncerti, trebalo je svirati nekoliko decenija da bi se za muzičke stilove u svakom pogledu defektno uho auditorija priviklo na neobično lutanje pojedinih inspiracija pod zagonetnim svodovima sonornih labirinata. Pokoljenja naučila su da slušaju nešto s razumijevanjem što se prije njih nije čulo nikada, a muzika, usred potpune pustinje sluha, dokazuje nam za posljednjih sto godina veoma uvjerljivo, kako se škola kongenijalnog slušanja teško rađa. Pokazalo se u raznim oblastima umjetničkog stvaranja, a u muzici naročito, kako bez škole i komentara nema odgoja i da, prema tome, bez poduke o elementima ne može da bude ni dodira ni djelovanja. Sve su slavne umjetnine doputovale

do nas uvijene u beskrajno složenoj ambalaži, satkanoj od prozirne koprene ljudskih riječi. Balzamiranje velikih umjetničkih trupla traje vjekovima, a često je zlatna materija dekorativnog pogrebnog pokrova važnija od umjetničke mumije, koja bi se već davno bila raspala, da nema sugestivnih retoričnih vela uvijek sve invencioznijeg pamćenja, kojim nova pokoljenja otimaju zaboravu sve što je smrtno.

Ni o muzici ne postoji od ljudske riječi nikakvo izražajnije sredstvo komentara. Kad se muzika opisuje, kad hoće da se primakne čovjeku, pitamo se čime bi se mogla opisati bolje i razgovjetnije nego živim riječima?

A kad se piše o muzici, bilo bi idealno pisati na visini muzičke teme, to jest odgovarajućim opisom ove teme dosegla bi se sa muzikom istovetna visina koja nije manje razgovijetna od muzičkog izraza, a ljudska govorna pratnja, kakva u obliku kritike prati i objašnjava muzičko objavljenje, prestala bi da bude apstraktnim balastom. Ako je muzika neka vrsta poezije, a ona to jeste, jer ni poezija nije drugo nego neka vrsta muzike, pitamo se kako bi se muzika mogla opisivati ako ne pjesnički? Zar postoje neki slavniji tumači muzike, koji nisu bili muzikalno nadareni pjesnici ili pjesnički oduhovljeni glazbenici, ili zar nisu smatrali pjesničke inspiracije jedinim pouzdanim izvorom svojih zanosa?

KLASICI DANAS

U odnosu spram moderne muzike, kao ozareni kumulusi u predvečerje, klasici rastu danas na horizontu sve veći i sve impozantnije dekorativni, po polifonijskoj srodnosti, po širini zvučnog raspona dodirujući se sve više s atonalnim eksperimentima. Ono što je od

straha pred bijedom vlastitog bezidejnog muzičkog izraza kod velikih majstora bilo veoma često samo hirovit izlet u nastranosti, danas postaje idealom muzičkih pokoljenja. Veliki majstori muzike pričinjaju se danas to veći, što su im izleti u muzičke nepoznanice bili ekstravagantniji, jer nema ni jednog, po suvremenim muzičkim Argonautima otkrivenog i novog muzičkog predjela, nad koji se već davno nije nadvila sjenka pojedinih velikana klasične muzike. Veliki majstori pričinjaju se zagonetnim gigantima danas često i zato, jer nam nisu tako intimno poznati izvori njihovih subjektivnih poticaja i nadahnuća. Sve se više ukazuje kako je povezanost velikih majstora s muzikom, koja im je prethodila, bila neobično intimna.

VELIKANI MUZIKE

Klasici u muzici prikazivani su u oleografiranim životopisima trajno legendarno, kao da su čitavog svog života bili nadahnuti stvaralačkim samozadovoljstvom: ti muzički velikani lebde iznad stvarnosti, bogujući u blagoslovljenim vedrinama, kao svijetli oblaci bez oluje i bez grmljavine, trijumfalno putujući svijetom u trajnoj, od sitog blagostanja pomalo zamornoj i dosadnoj sijesti od mnogobrojnih priznanja. Veliki muzičari, iz perspektive idealiziranih životopisa, svi su više-manje čudesno talentirana djeca, svršavajući svoje studije bez ikakvih, pak i najneznatnijih znakova krize; dresura te ingeniozne djece podudara se s pojmom savršenstva. Da je probijanje do savladavanja artističke vještine često veoma krvavo, da predstavlja očajne napore, koje prati nervozna i isprekidana linija pada i uspona, da to znači trajno uzrujana stanja očajnih i strastvenih raspoloženja, da se u okviru ovih tako često tragičnih biografija radi o nesretnim ljudima, koji se za potvrdu

svoga dara bore na život i na smrt, to se u apologijama muzičkih klasika uglavnom retušira i ne ističe.

Muzički geniji prikazuju se površnom upravo lakoćom, kao da su se te uklete karijere odvijale u ritmu tročetvrtinskog valcera, na veselim plesovima uz kišu cvijeće i lovorike. Te premijere, koje su često bile propasti na rubu samoubojstva, ta nadarena djeca, koja su svoja jadna djetinjstva provela u suzama, u bolestima, u strahu i patnjama, ti trijumfalni koncerti, koji su često svršavali u štampi i u auditoriju kao skandalozna propast, to bolno i ranjeno trzanje na koncertnim podijima, ambiciozno samoizgaranje tako često nalik na sramotna poniženja, čitav taj uznemireni vrtlog pojedinih karijera prikazuje se u idiličnoj rasvjeti kao da je život velikih muzičara nalik više na povorke cvjetnog korza nego na ludnice, na pogrebe i na gladovanja.

BACH

Od Mozarta do Beethovena nema ni jedne novatorske smionosti, koja ne bi bila sadržana već u djelu Bachovu. Bachova orkestracija, masovni korovi, urođen dar za dramatizaciju, začuđujuća originalnost njegova stila, koji se javlja kao sinteza čitavog jednog muzičkog razdoblja i koji raste do monumentalnih razmjera, predstavlja trijumf crkvene muzike. Koliko god je svrha Bachovih kompozicija bila apologetska i nesumnjivo prigodna, one rastu preko efemernog sadržaja, pretvarajući se u zvučno ostvarenje lišeno svih oportuniteta tako da postaju neposrednim, muzički misaonim ozvučenjem melankolije ili ekstaze.

Kao kod najvećih dekoratera (Tintoretta, na primjer), to nisu više goblenski panneaui jednog teurgijskog rituala, nego neposredan govor goruće čežnje za oslobođenjem od svih neumoljivih zakona zemaljske

tromosti. Kao što je rečeno: njegova je muzika prolegomena svih budućih muzičkih varijacija, razlistavajući se u bogatoj parafrazi svega što je izgovoreno muzički do njega, da bi se preko čitavog baroknog raspona uzvisila u smionim lukovima muzikalne asimptote iznad sveukupne evropske muzike onog perioda. U punoći blistave harmonije ova muzika J. S. Bacha suvereno svladava sve i najsloženije hirove svih instrumenata: od klavira i roga do orgulja, od violina i violončela do ljudskog glasa.

MOZART

Kao petogodišnji dječak Mozart putuje po čitavom svijetu, i dok su mnogi artisti njegova vremena čekali slavu sve do prekogrobnog priznanja, tom djetetu za klavirom dive se okrunjene glave kao čudu, kakvo se na ovoj planeti ne javlja svakodnevno. Od mladenačkog trijumfa do bezimene smrti na prosjačkom bečkom groblju, gdje je nestao bez traga i bez natpisa, usud tom genijalnom mladiću nije bio sklon. Smatran po tromosti duha od svojih suvremenika kao ležeran virtuoz, on je zapravo bio podcjenjivan kao originalan kompozitor. Kada ga je smrt u trideset i šestoj godini oslobodila patnje i poniženja, umro je u bijedi, te njegova žena nije mogla unovčiti ni jedne njegove partiture. Posljednje note, koje je napisao u svom *Requiemu,* bile su na motiv Gospinog plača: Stabat mater lacrimosa...

Duboko nesretan pod blistavom instrumentacijom svog bogatog Djela od 640 opusa, Mozart ostavio je pred pokoljenjima spomenik, koji dvjesta godina zvoni u magičnom krugu evropske muzike kao fontana vedrine i radosti. Vladajući s podjednakim savršenstvom svim vrstama muzičkog izražaja, sav u konvenciji svog

muzičkog vremena, on suptilnim slutnjama anticipira razvoj evropske muzike za čitavo stoljeće.

U čemu je njegova tajna? On progovara o osjećajima duboko ljudskim s takvom neposrednošću da ni danas nije prestao da djeluje sugestivnom snagom svoga dara podjednako intimno i moćno, kao što je iznenađujući djelovao na relativno uzan krug svojih muzičkih simpatizera. Njegove simfonije i komorna muzika, njegove opere, a nadasve *Don Juan*, ne će nestati, dok bude evropske muzike! Iskren, jednostavan, ljudski neposredan, bogat u raskošnim i sentimentalnim scenama, tragičan u rekvijemima, Mozart svojim djelom dokazuje staru i u historiji umjetničkog stvaranja neoborivo provjerenu istinu: veličina umjetnika nije drugo nego svjedočanstvo duboko ljudskih, svakom živom čovjeku možda nejasnih, ali u svima nama podjednako živih, uznemirenih osjećaja, koje u autentičnim umjetničkim objavljenjima čitamo, gledamo ili slušamo kao zapise vlastitih zagonetnih nesnalaženja pred ljubavlju i smrću, tim prvim i posljednjim tajnama ljudskog života.

BEETHOVEN

Koliko god se u apologetskoj literaturi nastoji beethovenskoj muzici pripisati apsolutni „smisao po sebi“, ona kod Beethovena nikada nije odvojena od ljudskog toliko, te ne bi s patnjama i radostima ljudskim bila trajno vezana, često samo nitima tanahnim kao paučina, ali nikad prekinuta do tog stepena da bi se pretvorila u apstraktnu himeru. U tom pogledu Beethoven je nesumnjivo preteča romantizma.

Iznijansiranije i razvijenije individualne osjetljivosti u raznim područjima moralne i estetske osjećajnosti do romantizma ne poznaje ni jedan umjetnički pe-

riod, a Beethovenova romantičarska senzibilnost u tom pogledu ostala je u analima muzike do danas jedinstvenom. U evropskoj poeziji nikada se nije javilo toliko slijepog zanosa i iskrenog očaja, toliko naivne vjere u radosnu i svijetlu budućnost naroda i civilizacija kao u tim danima, kada romantizam progovara glasom smione pobune protivu svemira, protivu bogova i protiv opakih društvenih zabluda, a čitav Beethovenov muzički životopis nije drugo nego talasanje svih ovih uzbudljivih elemenata moralno-intelektualne romantičarske krize.

Romantičarski lirizam pretapa se u zvjezdanim, svemirskim razmjerama sa zagonetnim tajnama ljudskog života. Ljubav i mržnja, plemenite i bijedne strasti, društveni sudari novog građanskog medija u nastajanju, naivno zaljubljeno maštanje o tajanstvenosti davno već nestalih civilizacija, bolećivo sentimentalna igra spolova, bogata slikovitost sa poniranjem u prirodne ljepote, misaono nesnalaženje pred vrhunaravnim zagonetkama, sve se to rješavalo romantičarskom formulom *„gigantske, univerzalne svijesti"*, koja se javlja kao poetska inspiracija *„prometejskog titanizma"*, s naivnom iluzijom o definitivnosti saznanja kao takvog. Objavljujući se silinom kaotične stihije, romantizam postaje negacijom svega što je klasicizam svojim stogodišnjim kultom ustaljenih estetskih kanona smatrao logičnom i nepokolebljivom zakonitošću vječnih umjetničkih stvaralačkih principa. Na zapadnoevropskom groblju romantizma gdje likovi Byrona, Chateaubrianda, Coleridgea, Wordswortha, Schillera, Hölderlina, Novalisa, Géricaulta i Delacroixa, kao spomenici od bronce trajniji, prkose prolaznosti, Beethoven traje usred ove šume slavnih statua kao spomenik, možda ne gigantskiji i možda ne marktantniji, ali kao ljudska pojava svakako najtragičniji, srcu i uobrazilji svakako najbliži i najintimniji.

Prva beethovenska nadahnuća javljaju se u sjeni genija Bachovog i Händelovog, i on za čitavog svog života nije stvarao tako izolirano, te bi se moglo reći kao da je od muzike svoga vremena solipsistički odvojen. To, što se o njegovoj osamljenosti stvorilo prividno uvjerenje, kao da je u golemim rasponima svoje vlastite muzičke spoznaje usredsređen isključivo na sebe samoga, ne podudara se s punom istinom. Radoznao i živ u svima smjerovima aktuelnog života i pitanja, u političkom, u muzičkom i u društvenom smislu veoma često angažiran kao temperamentan građanin i moralist, Beethoven nije osamljeni sanjar, koji luta kao Dante paklom. Kad on prisluškuje žuboru potoka, ni jedan od njegovih apologeta ne uzima to kao normalnu pojavu normalne pjesničke šetnje, insistirajući kako je Beethovenov stvaralčki stil odvojen od bilo kakve svakodnevne stvarnosti blistavom koprenom zvukova na onaj razmak, koji se predstavlja kao zagonetka i nepojmljiva tajna beethovenskih muzičkih formula. U Beethovenovom slučaju ne može se reći da nije, u kasnijoj fazi svoje gluvoće, živio društveno bizarno, osamljeno, ali koliko je te moralne i mentalne izolacije i bilo, ona se podudara sa „stilom vremena", pojačana njegovim ličnim tragičnim osjećanjem prokletstva, koje ga je, kao po nekom paklenom planu, lišilo sluha. Zamišljeni „Prokletnik" koji luta kao uklet svemirskom prazninom, opsjednut vlastitom vizijom dobra i zla, sreće i patnje, radosti i obmane, tih trajnih vrela inspiracije svih romantika, Beethoven ipak, uprkos svemu, odudara od svake banalne mjere svoga vremena.

„Nježan i zdepast, osjetljiv i grub, idealist i materijalist u istom licu, apostol ljudskog bratstva i nepopravljiv čovjekomrzac, napredan, nasrtljiv i fanatičan slobodar, koji se pokorno podređuje prerogativima svojih aristokratskih mecena, neumoljiv i strog moralist koji

se opija po krčmama, biće uzbudljivo i nedruštveno, koje se klati između svoje lucidne svijesti i svoje međvjeđe, nezgrapne, spiljske prirode, Beethoven je mješavina pozitivnih ljudskih svojstava i mnogobrojnih protuslovnih nedostataka" kao svaki čovjek. Njegova veličina i jeste u tome što je svoj nesretni i zgužvani život prevladao nadljudski, tragične smetnje svog nesretnog udesa pretvorivši u čitav niz muzičkih ispovijesti, koje nam iskreno, uzbudljivim glasom dostojanstvenog svjedočanstva ljudske volje i uobrazilje, govore o gordosti koja se nije predala svojoj ukletoj sudbini.

Da je *„nadčovjek"*, *„jedinstven metafizički subjektivist"*, rođen kao genije, da je muzičar *„ideja"*, jer da su *„ideje ona snaga koja rađa oblik"*, da je srodan *„idejnim titanima tipa Goethea ili Schillera"* itd., ova provincijalna zbirka fraza više nego ocjena ličnosti ostala je modelom kako se apstraktno piše o Beethovenu već više od jednog stoljeća poslije njegove smrti. O njemu se govori da je sin i dijete *„idejnosti"*, rođen u vrijeme *„bogova i titana idejnosti"*, u vrijeme *„herojskog idealizma"* da mu se *„idejnost kristalizuje"*, i da mu se *„muzika taloži sve teža i sve glomaznija"*, da se steže *„kako bi se ponovo rasprsla u obliku sve smionijih inspiracija"*, i pošto se tako prosula ogromna rpa riječi, ovaj romansirani način još uvijek ne pokazuje nikakve namjere smirenja. O Beethovenu sve se glasnije deklamira kako mu muzika postaje *„supstancijalno sve masivnija"* i kako se čovjek u umjetniku hvata u koštac *„s materijom sve dramatskije, kao biblijski Jakov s anđelima"* ...

Čitavog svog života Beethoven je bio nervozan radnik, koji godinama kombinira i racionalno izgrađuje svoje kompozicije u raznim varijantama. U svijetu muzičkog izraza Beethovenovi napori ne predstavljaju nikakav prodor dinamičkih vrhunaravnih ili zagonetnih snaga, i njegovo kidanje melodijske harmonije nije ni-

kakva mutna provala strastvenih, mračnih uzbuđenja, čiji bi kontrasti bili takvi, te se ne bi dali objasniti najnormalnijim ljudskim nemirima.

Kada se govori da je njegova osnovna ideja *„dinamički princip kretanja"*, i da nije, prema tome, poetska slika programatske stvarnosti nego elemenat *„nečega što se ne da razumno shvatiti"*, onda smo se zaputili u retoriku, bez izlaza. Da je Beethoven unosio u muziku svoje subjektivne elemente, to je posve naravna pojava; da mu je op. 27, 1 i 2 (Quasi una fantasia) svjedočanstvo nesretne mladosti, kada čovjek osjeća da ga svaki dan donosi bliže umjetničkom cilju, a on, kao muzičar, sa prvim simptomima gluvoće *„hoće da uhvati svoj udes za gušu"*, ta izjava oduzima jednom od njegovih najbolnijih motiva svaku apstraktnu pretpostavku. Bonapartist u mladosti, naivan jakobinac u Büchnerovom ili u Fichteovom smislu, koji nema jasne slike o revoluciji, ali ga zamisao o građanskoj ravnopravnosti zanosi, on prolazi kroz čitav niz poniženja (Lichnowsky, Goethe, razne kontese, zbrkane društvene relacije), po svojim intimnim reakcijama često bliži pasivnosti poniženih tipova Dostojevskoga nego revoltu svojih pogrebnih marševa.

Beethovenova toliko puta krivo citirana fraza *„Mehr Empfindung als Malerei"* govori poglavlja. Frazira se da je bio programatski slavitelj životne radosti, veselja koje prevladava bol, da je religiozno ekstatički vjerovao u uzvišene vrhunaravne ideale, a kad tamo pjesnik u njemu prisluškivao je pjesmi slavuja, žuboru potoka i dalekoj ljetnoj grmljavini, i kao Horacije, kad ljudi u vinu udaraju o zemlju nogom od dobre volje, *„pede libero pulsanda tellus"*, i on je osjetio potrebu da zaboravi svoju bijedu u raspojasanosti bezbrižnog pastorala. Bio je romantik već i po tome što mu je pomisao prezira za svaku klasičnu simetriju tako reći urođena. Primijetili su mnogobrojni analitici njegova opu-

sa, da nikako ne uspijeva da se osolobodi trajne snage tradicije i da se uvijek vraća u sjenu klasične forme, koliko god nastoji kako bi se oteo specifičnoj težini uobičajenih, konzervativnih shema za harmoniju. Klasični elementi sređuju se kod njega po dubljem zakonu magnetskog polja. On se trajno bori protivu „ritmizirane arhitektonike zvuka", jer ta unutrašnja stega slabi „smisao muzike" dirajući sluh samo spoljnom simetrijom tako da je pojam muzike sveden isključivo na površinske prividnosti simetričnih odnosa.

U borbi protivu shematične zvučne igre, Beethoven trajno ističe kako muzika ima da bude slobodna inspiracija u melodiji! Osloboditi melodiju od stege konvencionalnog ukusa, od mnogobrojnih shematskih predrasuda, osloboditi je do objavljenja čistog i jednostavnog ljudskog govora, to je njegov krajnji cilj, a u tom pogledu on je beskrajno invenciozan za sve ritmičke obrate. Beethoven je melodičar velikog stila koji umije svoje emocije pratiti svima stazama uspona do punog izraza svoje sentimentalne naravi, često veoma naivne. Njegova osnovna muzička misao je okupirana melankoličnom tjeskobom, nikad zaokupljena isključivo tehnikom. Oslobodivši se svih slatkih motiva osamnaestoga stoljeća, njegova inspiracija javlja se na presjeku osjećaja i razuma. Strasnik i mislilac u jednom licu, Beethoven je čitavog svog života podvojen na ove dvije krajnosti: s jedne u traganju za ličnim smirenjem u takozvanim sretnim trenucima nadahnuća, a s druge, opet, trajno ometan lirizmima intelektualno-filozofskim, koji dodiruju pojam mističnosti. Po zakonu vlastite prirode, koja je uslijed gluvoće bila sklona bolećivoj osjetljivosti i trajnom osjećaju usamljeničke napuštenosti, njegova se muzika bori za svladavanje tih smetnji, za uzvišenje iznad bijede ljudskog života. U tom pogledu uobrazilja mu nije nikad zatajila, uvijek podjednako živa i uzbuđena. Njegove gusle trajno jadikuju od

bolećive čežnje za jekom Mozartovih začaranih frula, da bi se kantilena o dalekim plavim otocima iluzija rasplinula usred kobne grmljavine crno presvučenih bubnjeva, kada se ruše mračni, granitni kamenolomi katastrofalne gluvoće.

CHOPIN

Romantici stvaraju u sjeni melankolije, a Chopin je melankolik: u njemu, već u stilu vremena, nije se ni probudila volja za prevladavanjem „Weltschmerza". Naricanje nad nedostacima tako bijedno i slabo izgrađenog svemira kao što je ovaj naš svijet tjeskobe i žalosti, svijet Shelleya, Novalisa, Leopardija, Gérarda de Nervala, Lenaua, Norwida ili Schumanna, ostalo je glavnim vrelom inspiracije za filozofiju, poeziju i muziku još od schopenhauerovskih dana.

Rođen pod žalobnim velom poljskog rekvijema, u Litvi zaboravljenoj od Boga i od ljudi, o kojoj i Mickiewicz govori u patetičnoj koroti, iz Chopinove muzike progovara žalost beznadno sive ravnice, nad kojom grakću gavranovi slomljenog ustanka i pokopanih narodnih iluzija.

Chopin nije borac beethovenskog tipa, koji s tvrdoglavošću manijaka pretvara besperspektivnost jednog mračnog vremena u svjedočanstvo najsmionijeg ljudskog otpora. Beethoven se buni protiv bonapartističke cezaromanije, kao grube negacije svega o čemu se pod pojmom revolucionarne slobode i jednakosti tako pjesnički naivno, desmoulinovski sanjalo na početku, a chopinska tragedija izgara bolećivim plamenom kandila u svjetlomraku krvave tiranije, koja je svojim crnim orlujskim krilom prekrila zgaženo truplo poljske slobode.

Chopinski klavirski koncerti nisu beethovenska pobuna razočaranog jakobinca, i premda je u muzici romantizma izgovoreno mnogo potresnih ispovijesti, uzbudljivu snagu chopinskog revolta jedva da je uspjelo nadmašiti. Njegovi koncenti ne zvone samo kao srebrna fontana zvukova, koja već više od stotinu godina pljušti po čitavoj planeti, to nisu samo improvizacije koncertnih salona, to je plač na pogrebima, koji se kreću kao uklete povorke oko života ovog ingenioznog svirača, koga su Parke nadarile prokletstvom pravog, autentičnog pjesnika, već u kolijevci. Chopin anticipira bogatu skalu muzičkih nemira, koji će se tokom stoljeća pod magnetskim utjecajem njegove ličnosti pretvoriti u pomodni šarm čitave kozmopolitske falange svirača i imitatora.

Čist kao neispisana hartija, uzvišen iznad grubosti sarkazama, on je ostao do smrti naivan, za mržnju mickiewiczevskog akorda u Dziadyma potpuno nenadaren. Na čelu ingenioznog muzičkog pokoljenja i Chopin se zaputio da oslobodi muziku od okova, i koliko god su uznastojali da nam o čovjeku namru sliku salonskog pijanista, koji svojom plačljivom svirkom osvaja šarmantne dame, bolećiva pjesnika flirtujućeg sa smrću i sa melankolijom, sanjara po građanskom pozivu, koji zavodi i mašta u fraku iz profesionalnih motiva, uprkos ovoj kopreni zlobnih averzija, njegov lik probio se do nas kao znamen ne samo poljskog naroda, nego čitave romantične muzike.

Njegove poloneze, njegovi pogrebni marševi, a nadasve nokturni, veličanstvene su sonorne deklaracije, koje do danas, iz stogodišnje retrospektive, nijesu izgubile od svoje duboko uzbudljive snage ni akorda. Iz Chopinove klavirske muzike progovara trajna čežnja za potonulim zavičajem, za izletom na vesele i sretne arhipelage muzičkih snova. Tužna priča o sudbini poli-

tičkog prognanika i lutalice, koji nehajnoj eliti gavanskih zapadnoevropskih centara čitavog svog života jadikuje o tragediji svoje zemlje bez uspjeha, nije završila Chopinovom ovozemaljskom pustolovinom. Njegov klavir postao je čarolijom svih kontinenata i chopinisti američkih i azijskih zemalja obaraju danas sve teorije o regionalizmu njegove muzike, muzike, rođene u ritmu mazurke i poloneze. Ono, što se govorilo da mu je muzika salonski intimna konverzacija, rođena za odabrane krugove poznavalaca, opovrgnuto je razgarom chopinizma najširih razmjera, po čitavom svijetu. Pokazalo se da u chopinskom valsu ne zvoni samo virtuoznost pijanističke vještine, nego, prije svega, ritam živog ljudskog srca, u muzici kao i u poeziji još uvijek najpouzdanijeg magneta.

Reći za chopinske arpeggie da su opojni ili da su rođeni od žubora one orfejske harfe, koja je u legendi uspjela da ukroti slijepu divljinu šumskih zvjerova, znači drapirati tajanstvenost pjesničkog objavljenja koprenom slikovite rječitosti. Raspon chopinske fraze u punoj ustalanosti teme, koja se otima mračnim snagama da bi zablistala kao raketa nad zavjesom čudestvene noćne tajne, tako dekorativno razastrte kao što su zavjese njegovih nokturna, ostao je uzorom do danas.

Njegov klavir je ukleti kovčeg, krcat elegičnom tjeskobom: chopinska kantilena plače iz te začarane kutije kao tajanstveno vrelo, to je bestjelesni dodir jedne voštane ruke, ruke prozirne kao sjenka od sjenke, koja se gasi u sumračnom odrazu crnolakirane klavirske daske. To je lirski jutarnji romon cvjetne kiše, a odmah zatim u disakordima grmljavine, to je zvižduk kobnog vihora, koji nosi čitave zemlje i narode kao ptičja jata. Šta može da krije u .sebi, u bezbrojnosti tajanstvenih vrtloga, nekoliko snopova klavirskih žica, Chopin nam objavljuje u beskrajno mnogo varijacija. I eto u čemu je tajna ovoga svirača: on je otkrio svijetu da je izra-

žajna mogućnost klavirskog govora neizmjerna. Njegovi preludiji nisu samo parafraze davno već prosanjanih erotičkih snatrenja; oni su smiona pustolovina, kada se na putu na nove kontinente sluha dižu sidra sa jednom jedinom magnetskom iglom u ruci, a ta je vidovita slutnja sanjara za koga ova klavirska igra nije mozartovski rondo ni talijanski capriccio, već sudbonosno poigravanje vlastitim udesom, u trajnim neizvjesnostima. To je prvenstveno ono što nosi Chopina na svim njegovim poletima u neobretene još krajeve zvučnih predjela, kojima se prije njega nije prošetao nitko! Ustalasano muzičko more izbacilo je ovog Argonauta na hridinu njegovih klavirskih tema, gdje muzika prestaje bivati ispraznim treperenjem nijanse, pretvarajući se u pjesničku, staklenoprozirnu formulu, koja nije samo od ljudske riječi neposrednija i pouzdanija politička i moralna dijagnoza jednog vremena, nego i glazbeno proročanstvo, obistinjujući se svakoga dana.

Što znači zvuk chopinske žice i kakva je to bolećiva kadenca maglene melodioznosti, te on kao čarobnjak uspijeva da kroti u čovjeku sve erinijske zmijske nagone, pretvarajući nas hipnozom svojih djetinjastih basna u naivna bića, koja opojena uspavankom osjećaju šapat njegove muzike kao poetski dodir majčine ruke u kolijevci? Povezujući nas s našim davno već zaboravljenim mrtvim djetinjstvima, chopinski taj zvuk po samoj snazi glazbenih slika ne bi mogao biti tako magičan da iz njega ne progovara glas ljudske utrobe. Kao što njegove mazurke nisu nikakvo parafraziranje folklora (spram kog je bio izolovan svojim visoko odnjegovanim ukusom), i kao što se pučka melodioznost njegovih napjeva ne javlja kao strujanje neke nacionalno programatski određene muzičke misli, glas njegovih žica ne bi nikad bio progovorio tako uvjerljivo da nam ne govori glasom ranjena srca. Njegov udar tipke zvonjava je na uzbunu, na pogreb ili na slavu, ali i ta

chopinska zvona ne bi danas grmjela tako veličanstveno stravično, da iz tog glasa ne zapomaže krik utopljenika koji se davi u olujnoj noći okrutne i neljudske stvarnosti.

BERLIOZ

U jednome od svojih pisama Berlioz smatra muziku *„od sviju umjetnosti najsilnijom i najživljom“*. U borbi za njeno *„potpuno oslobođenje“* Berlioz suvremenu evropsku muziku zamišlja kao *„antičku Andromedu, božanski divnu i nagu, koja dodirom svog plamenog pogleda bojadiše sve pojave sedmorobojnim osvjetljenjem prizme. Na hridini, iznad ustalasane morske pučine (Andromeda) okovana očekuje svog pobjedonosnog Perzeja, koji će je osloboditi okova konvencije i rutine, krilatih nemani, koje Andromedi prijete poganim dahom iz zmajskog ždrijela“.*

Slobodnu i ponosnu muziku *„koja pobjeđuje sve visove alpinske i apeninske“* Berlioz zamišlja kao Bonapartea, koji će pobijediti u ime Muzike.

„Muzici su potrebni Bonapartei — a ne sitni i bezimeni lieutenanti muzike.“

U vrijeme kada je muzička Evropa u tannhäuserskim korovima čula puno ostvarenje one „muzičke budućnosti“, o kojoj se sanjalo kao o autentičnoj onozemaljskoj narkozi, iz vagnerovske perspektive odricali su Berliozu svaki smisao za smirenu harmoniju vagnerovskog stila. *Bayreuther Blätter* godine 1844 govori o Berliozu glasom i tonom kao što se govori o minornim pojavama, a kako je utjecaj Richarda Wagnera na Berliozovo djelo i obratno više-manje obostran, ova vrsta strastveno pristranih negacija nije zvučala ni laskavo ni pravedno. Bez obzira na srodnost motiva, koji kod Richarda Wagnera i kod Berlioza izviru iz velikog

i bogatog romantičarskog slapa, Berliozovi fantastični motivi isprepleću se sa začaranom vidovitošću u prelјevu bogatog kolorističkog tonaliteta, natopljeni osjećajnošću najsublimnije poezije sa naglašenom individualnom notom, od Wagnerove muzike nezavisnom. Moćna zvonjava žica sa trajnim prelijevanjem tonske palete, puno instrumentalno suzvučje sliveno sa čitavim melodijskim snopovima muzičkih slika, sve je to izvedeno s najčistijom prozirnošću Berliozove linije, prije Richarda Wagnera. Berliozova muzika nosi u sebi i zasjenjena je nelagodnim slutnjama u predosjećanju dramatskih provala temperamenta, sva u oblacima neprozirnog dima, obasjana odsjevima ognja, smiona, riskantna, kobna i od vremena na vrijeme i sentimentalna i neizrecivo bolna.

Berlioz je svakako jedan od „modernista“, svijestan subjektivist romantičarskog tipa, koji je među prvima razvio teoriju o sinhronom, paralelnom strujanju umjetničkih vrsta, u svim fazama kompozicije, u riječi, u slici i u boji, a Franz Liszt u tom pogledu bio je jedan od ozbiljnih berliozovaca, koji je Wagnera zainteresovao tom tematikom.

U retoričnom stilu osamdesetih godina, kad se javila čitava četa berliozovaca, pisalo se u stilu vremena da je Berlioz prije svega tip byronovskih razmjera, a kad su ga već usporedili sa Vulkanom i vidjeli u njemu Hefajsta, paralelno s time govore kako njegova muzika po svojoj gracioznosti *„podsjeća na šarm Canovine Psyche i Amora“*.

Berlioz je dijete uznemirenih dana julske revolucije, kad se usred političkog karnevala, uz grmljavinu topova, pokrenula tromost pariskih uzbuđenih masa. Misao vodilja svih umjetnika tih dana bila je: ići svojim putem, kretati se nejasnim stazama slutnje i na-

dahnuća, artistički govor muzike odvojiti od klasicizma, osloboditi riječi i boje od mutnog mucanja. Pojedini stilisti onoga vremena kultiviraju blijesak fraze kao blijesak sablje, a pjesnicima i muzičarima objasnila se stara Lukijanova sentenca da sve što je pitoreskno ne mora da bude jasno ni razumno, glavno je da je uzbudljivo, to jest, kao što je rekao Voltaire, da nije dosadno. Da tonovi na slici, u riječima ili u bojama blistaju svojim naročitim zračenjem, da se oblici naziru kroz koprenu nadahnuća samo u obrisima, da se intenzitet tonskog doživljaja pojačava stišavanjem i sjenčanjem, da muzika i poezija plamte vlastitim plamenom i da se u tom požaru muzička misao dimi čađavo kao buktinja, koju svjetlonoše, muzički lampadefori prenose kao znamen lične, individualne slobode, sve to generacija Berliozova nije mogla naučiti ni od koga, jer je te pojmove otkrivala potpuno osamljena, na čelu budućih pokoljenja.

Osnovni poticaj za virtuozni postupak kontrastiranjem zvučnih, orkestarskih masa, Berlioz je poprimio od Paganinija. Njegov kolorit trajno je uznemiren treperenjem lirskih poluglasova, koji žubore kao romon daleke i tihe kiše s jedne strane, da bi se u dramatskom kontrastu obarao sa timpanima kao lomljava gigantskih hridina, koje se katastrofalno ruše u bezdane ponore, pa kada on prikazuje slikovite predjele koji se priviđaju sluhu kao pastelnoplava priviđenja dalekih iluzija, nerazmjerno mu više pristaje epitet da je Delacroix zvuka nego Canova.

Nepostojan, hirovit, prepušten slučajnim momentima svojih zapažanja, neorganiziran u svojim raspoloženjima, on je predan jednoj jedinoj inspiraciji, a to je osjećaj trenutka. Sa francuskom muzikom, što se njenog organskog razvoja tiče, Berlioz nema afiniteta. Za muzičko razdoblje između Louis-Philippea do Drugog Carstva Berlioz je nesumnjiv fermenat. Kao nosilac

beethovenskog kulta on je poklonik Webera i Glucka, a Robert Schumann smatra njegovu smionost i savršenu lakoću njegova tretmana nenadmašivom: *„Ne bi se moglo dodati ni oduzeti ništa, a da čovjek ne poremeti svojim dodirom misao i snagu djela“*.

Njegovo Djelo, jasno, prozirno, briljantno, virtuozno, ostaje kao superlativ do danas. Teoretik instrumentalno ekspresivnog žanra, inicijator simfonijskih poema, koje su u sjeni njegovih zamisli varirali Saint-Saens, Ducasse, Rimski-Korsakov, Balakirev, Mendelssohn a na kraju i Richard Strauss, svojim utjecajem sve do Borodina i Musorgskog, Berlioz indirektno učestvuje i kod stvaranja moderne ruske muzike. On nije idealistički introspektivan kao njemačka muzika; kod njega je sve objektivacija doživljaja, koja djeluje po vlastitom zakonu, pretvarajući se muzički u zvučnu stvarnost. Latin, s izrazitim smislom za ljepotu plastike zvuka, melodiozno nadahnut kao Bellini, Berlioz je pošao za Gluckom, ali mu je osnovna oznaka izravno ozvučenje jednostavnog opisa dojma. Sklonost njegova ukusa za velike razmjere, za veličanstvenost perspektive, u stilu je vremena. Istim stilom uvjetovana je njegova giganteskna preokupacija za velike teme, sa temperamentnim prezirom za zastarjelu retoriku, sa punim zanosom za smionu slobodu izraza, bez obzira što je ekstravagantna ili što izaziva duhove.

U trajnom bunilu, u zbrkama stilova, u političkim i u intelektualnim gungulama, Berliozova muzika ne predstavlja samo nervozne neugasive proplamsaje tehničke virtuoznosti, i bez obzira što mu je djelo satkano od protuslovlja, ova nam muzika još i danas živo govori o mnogim stvarima neposrednije od mnogih imena, koja su nestala u vrtlogu vremena kao sjenke bez traga i spomena. Dok je romantizam po mnogim manifestacijama danas već potpuno zaboravljen i naftaliniziran, Berliozov orkestar zvoni još uvijek svježe. Dok

su se programatske simfonijske poeme do njega, oko njega i poslije njega kretale sve više-manje uglavnom oko tematike sakralnog karaktera, Berlioz nije pobožan, on ne će da ministrira, on ponire u sentimentalno ili u gorko sarkastično sa đavolskom imaginacijom tako da osjeća kako su mu i nabožni motivi samo izlika za slobodno objavljenje vlastitih luciferskih misli.

LISZT

Po svome rođenju Liszt je zemljak Haydnov, rođen kod Šoprona, švapskog Oedenburga, u sjeverozapadnom cislajtanskom području na austrijskoj granici, gdje je etnički kontinuitet sa gornjoaustrijskom njemačkom masom neprekinut. Rođen u kraju koji je državnopravno spadao u predjele obasjane Sjajem Stjepanove Krune, Liszt je produkt zapadnoevropskog romantizma, vezan s francuskim muzičkim razvojem nerazmjerno više, nego sa muzičkim ambijentom jedne zemlje kao što je bila Ugarska u njegovo vrijeme. Njegovo madžarstvo nadovezuje se o najranije djetinjstvo provedeno na madžarskom tlu, a to je bilo u ono vrijeme kada Liszt piše krunidbenu kantatu za Franju Josipa i kad ga je Kuhač mislio pretvoriti u Gradiščanskog Hrvata, što nije bilo mnogo više naivno od mnogobrojnih i raznovrsnih nacionalnih aneksija i dezaneksija Lisztove muzike.

Zbunjen glasnim uspjesima, trajno razdrt između naivne samaritanske koncepcije neodređenog, romantičarskog kršćanstva i socijalističkih, radikalno političkih republikanskih zamisli, Liszt se čitavog svog života kidao oko pitanja individualne slobode i metafizičkih neizvjesnosti, kakve uznemiruju moralne neurastenike u sumraku takvih civilizacija kao što je bila zapadnoevropska u drugoj polovini prošloga stoljeća. Nekoliko

katoličkih konverzija u okviru njegove burne karijere, i sam fakat da je svojim konačnim obraćenjem, navukavši na sebe sutanu abbéa, odigrao i tu ne pretjerano slavnu komediju, govori o tome da Liszt nije bio samo nervozan karakter, nego trajno uznemirivan živom glumačkom fantazijom, koja ga je kobno obmanjivala sve novijim i sve glasnijim zabludama.

Njegov životni put trijumfalno je kretanje u kiši lovorika, vijenaca, cvijeća, cekina i najviših priznanja (plemstvo, počasni doktorati, počasne sablje, diplome, počasni građanski naslovi, visoka carska, kraljevska, kneževska i papinska odlikovanja). Liszt je grand seigneur i donator koji gradi bazilike, koncertne dvorane, mecena koji svome „kongenijalnome preteči Beethovenu" podiže spomenik, koji osniva samaritanske fondove, koji kao dječak daruje svojoj majci kneževski poklon od 100.000 franaka. Pokajnik u kostrijeri, trajno zauzet karitativnim akcijama, on druguje s okrunjenim glavama.

„Homer, Sveto Pismo, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamennais, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Mozart, Weber", to su po vlastitom mu priznanju protektori njegove svijesti, to su božanstva kojima se klanja njegov duh. Njegov roman sa groficom D'Agoult bizarna je epizoda u životu čovjeka, koji se čitavog svog života kreće u socijalno borniranom krugu aristokratskog ambijenta kao plebejski arivist, da bi se na kraju vezao s jednom ruskom velikom kneginjom. Papa Pio IX smatra ga „svojim prijateljem", „svojim Palestrinom", „svojim Vjernim Sinom", i Liszt, na koljenima, u konvertitskoj čoji postaje abbé u svojoj skromnosti presretan što može da služi službu božju, kao najništavniji sluga papistički. Ništa mu smješnije nije pristajalo nego njegov abbéovski jabot, za kojim je uzdisala nepregledna povorka grande amoureusa čitave aristokrat-

ske Evrope. Vagnerijanac, neka vrsta slobodnog mislioca, socijalist saintsimonovskog tipa, koji je „republikanac“ kad se Burboni vraćaju na francuski prijesto, Liszt je kompozitor religioznih poema i kantata o madžarskoj svetici, kraljici Eržebeti, ili o samom Vladaru Nebeskom i Kralju Kraljeva, Kristu. Sve što se zbivalo s njegovim groficama i sa velikim ruskim kneginjama, sa njegovim religioznim krizama i obraćenjima, sa Svetim Ocem ili sa Richardom Wagnerom, sve su to motivi dostojni Daumiera više nego gerasimovski slatkih žanr-kompozicija à la Beckmann, kojima se tjerala propaganda velike firme Wagner-Bayreuth Ltd. — od ljetnjikovca „Wahnfried“ do mletačkog Palazza Vendramin.

Njegove muzičke zamisli često su prožete tehničkim elementima tako, te se čovjek pita, gdje se to kompozitor izgubio kod lektire jednog Petrarkinog Soneta, i kamo su mu odlutale nerazgovijetne misli te ga je tako teško slijediti kod hirovitih izleta u literaturu? Njegove konjaničke bitke uspoređivali su sa Kaulbachovim kompozicijama, što samo po sebi nije netočno, jer ta vrsta njegovih instrumentacija i ne predstavlja veći domet od Kaulblacha, koji se po ukusu vremena sviđao i jednom Mommsenu. Ne grme tu zvona i ne odjekuje zveket oružja kao u nekim ranijim kompozicijama istog žanra (kao što će se tim dekorativnim sredstvom poslužiti i jedan Čajkovski u svojoj *Tisućuosamstotinaidvanaestoj)*, ali kod Liszta urlaju divlje hunske čete i grmi zemlja pod kopitima slavne madžarske kavalerije. Kada komponuje svoj *Totentanz*, njemu je za inspiraciju potreban jedan Orcagna; da bi dočarao alpinističke pejzaže, on se inspirira V. Hugoom, Fausta piše po Lenau-u, a za *Propovijed pticama* uzorom mu je, dakako, sveti Franjo Asiški; za madžarsku *Fantaziju* on se inspirira, naravno, Rákóczijem, za religiozne kompozicije njemu je dovoljno da je bio pozvan u pet sati poslije

podne na čaj kod Svetoga Oca. On sanja o štrasburškim zvonima, on se oduševljava romantikom, piše na motive Torquata Tassa, Orfeja, Mazepe, Hamleta i Dantea, a za svečanu budimsku krunidbenu misu 1868 njemu lebdi pred očima nadnaravna pojava madžarskog kralja Franje Josipa I, kao duha, dostojnog da pred njim padne u skrušenoj lojalnosti na koljena čitavo Austro-madžarsko Carstvo.

Što se tiče glume kod sviranja, kod dočaravanja takozvanog temperamenta, kod pretapanja čitave ličnosti u instrumenat, Liszt je inaugurator naročitog demonskog načina svirke, koja je fascinirala svijet vanjskim teatarskim efektima više nego čednom neposrednošću. U tom pogledu stvorio je simulantsku školu i čitave čete imitatora oponašale su ovog opsjednutog sanjara, koji je glumio mjesečara i lukavog hipnotizera podjednako uvjerljivo. Kod svirke on se klatio ritmički čitavim tijelom tako da je svojom ekstatičnom igrom postao oličenjem genijalnog svirača kakav je sve do Busonija bio idealom pijanističkim pokoljenjima. On je svirao laktom, ramenima, šakama, prstima, koljenom, stopalima, nogama i čitavim tijelom, a obdaren dugorukim čudom od ručetina on je bubnjao i veslao po klavijaturi kao žongler, dočaravajući orkestarsku grmljavinu i prezirući suvereno svaku propisanu tehniku u smislu škole i partiture, podavajući se zanosu slobodnog, spontanog trenutka nevezane inspiracije.

Kao kompozitor, Liszt je francuski đak. Njegova kantilena rođena je u sjeni romantične muzike, a njegovi pejzaži prvi su pokušaji da se muzikom dočaraju i predjeli u punoj rasvjeti, sa perspektivama dalekih izgleda. Zaputivši se od Berlioza i od Chopina doputovao je do svoga zeta Richarda Wagnera, sa kojim je

dijelio slavu jedno vrijeme gotovo na ravnoj nozi. Na početku svoga puta čisti romantik, on se kreće sigurnom stazom spram onog ukusa koji će se kasnije u slikarstvu i u muzici prozvati impresionizam. Kao što impresionizam u paleti predstavlja rastanak sa tamnom, bitumenskom, čokoladnom bojom intonacija, u poeziji odvajanje od klasične retorike u smjeru slobodnog stiha, u muzici ti su izleti polazak na neku vrstu plein aira, osvijetljenog radosnim lampionima vedrih sunčanih dana ili melankolijom kišovitih sutona...

BRAHMS

Brahmsova sklonost ili „ono nešto“ što se zvalo Brahmsovim afinitetom sa madžarskom ciganskom muzikom, iz današnje perspektive, u relaciji spram jednog Bartóka, pričinja se čistom simulacijom. Da li je Brahms zaista antiromantik? Ni to se ne bi dalo dokazati. Govorilo se za Wagnera da je „ekstenzivan“, a za Brahmsa da je po „svojim romantičarskim sklonostima“ intenzivan; međutim, i to su samo prazne riječi. Ono što se kod Brahmsa zove *Lied*, zakašnjela je romantičarska sklonost za starinske motive.

Nisu li takozvane Brahmsove vizije žanr-kompozicije, koje slikarski ne zaostaju i ne odudaraju od estetskog ukusa vremena, a koje su Simbolizam i Secesija ilustrirali tako jezivo, sa dubokim stilskim uvjerenjem da su te ilustracije s Brahmsovom muzikom kongenijalne? Sve je to, dakako, stvar ukusa.

BARTÓK

Kao što se dogodilo sa zakašnjelom pojavom simbolizma po svim centralnoevropskim, dunavskim i balkanskim zemljama, i u provinciji debrecinskoj pojavio

se Nečastivi u muzici, pošto se prije toga pojavio u lirici Andrija Ady. Schönberg, Hindemith i Ravel u madžarskom muzičkom prijevodu javljaju se zapravo kao sveopća evropska pojava, na neopisivo zgražanje filistara po svim meridijanima muzičkog globusa.

Kako je došlo do toga da je Bartók otputovao od staromodnog, romantičarskog, arhajskog, šovenskog, provincijalnozaostalog svijeta do kozmopolitizma, a da ipak ni jednog trenutka nije napustio svoje madžarsko rodno tlo iz kog je izrastao? Bartók stoji na autohtonoj dunavskoj osnovi kao stablo koje nije poginulo, prkoseći munjama i olujama provincijalne glupe kritike uspravno, sa korijenjem u karpatskom melosu, a s krošnjom razgranatom pod nebom zapadnoevropske muzike. Bartók je klasičan primjer kako iz uzahnih i lokalno uslovljenih elemenata jedne periferične civilizacije zrače antene do širokih krugova duhovne evropske svijesti, koja se javlja kao osjećaj solidarnosti u zvuku ili u poetskim intonacijama, pojavama svakako nerazmjerno vrednijim od nacionalne pripadnosti u banalnom smislu.

Bartókom je zavladala strastvena ambicija kolekcionara da ostavi iza sebe Corpus napjeva dunavske karpatske kotline. On se kao kompozitor nije dao povesti za folklorom, jer mu je muzički ukus bio i suviše pouzdan filtar za takve staromodne romantičarske zablude. On je ispitivao građu melodije i ritma s naučnom akribijom, i ukoliko ti motivi i dolaze do transsupstancijacije u okviru njegovih kompozicija, muzički doživljaj kod njega je prvenstven u onim motivima, koji su individualno bartókovski. Tema njegovih gudalačkih kvarteta takva je da bi je vjerojatno bio mogao napisati i bez one goleme, pasionantne predradnje, na koju je strastveno izgubio dobru polovinu svoga života. Htjeti od Bartóka učiniti falklorista (što je folkloriste oko Columbia-Univerziteta jedino interesi-

ralo), nije metoda koja bi u slučaju Bartóka mogla uroditi pozitivnim rezultatima.

Melankolična monotonija u trajnom crescendu do violinskog vriska koji se prelijeva u divlje kidanje svih okova jeste „moderno" sredstvo u stilu schönbergovske škole, koja ga je fascinirala i u okviru koje su se razbuktale sve njegove ambicije, da mu se čuje nepatvoreni, madžarski glas. Da li je sačuvao autentičnu primitivnost pastirskog „madžarskog" stila u romancama, variranim poetski, a s političkim prizvukom antihabzburškim, četrdesetosmaškim (u stilu madžarskih tradicija od Petöfija do Adyja)? Ni ciganski tremolo, ni mongolske romantične iluzije o davnom azijatskom podrijetlu, ni književno sintaktičke teorije o autohtonom madžarskom seljačkom stilu „u gaćama" nisu bile nego cerebralne kombinacije, uslovljene stilom i modom umjetničkog milieua, u kome se Bartók razvijao.

Kao novator on stupa u falangi, a ta falanga na početku ovog stoljeća u evropskom smislu nije malobrojna ni nenadarena. Bilo ih je relativno veoma mnogo na ovom muzičkom rendez-vousu, koji, što se tiče uspjeha pred širokim, popularnim, masovnim medijem, nije završio briljantno. Pa zakonu premorenosti lijenog ukusa a i masovnog prodora crnačke ritmike, ono što se antidebussyjevcima pričinjalo „oslobođenjem od muzičke stege i punim sonornim idealom", postalo je plebiscitarnom muzičkom voljom čitave, kompaktne, demokratske većine, kojoj su bubnjevi i frule sa Konga jedini muzički ideali.

Ritmički konflikt završio je trijumfalnom pobjedom afričke, demonske, prašumske sinkope, i ono što su fanatički protivnici lirske mjesečine, kasniji schönbergovci, tragali za tajnom praiskonske snage u folklornim dubljinama pučkih ritmova, postalo je danas krv-

lju i mesom omasovljenog dancinga. Od Stravinskog, do Albana Berga svi su nastojali da potisnu banalnu, opernu, operetnu melodiju, a teško bi se bilo odlučiti da li je taj ukus glazbenih buntovnika bio plivanje protivu struje ili ih je atonalna masa ponijela kao što poplava nosi slamčice?

Bartók je sačuvao u sebi intimno tradicijom odnjegovanu prirođenu sklonost za simetriju, i koliko god je u bunilu vremena trajno težio da proširi svoju paletu, da pojača svoju gamu, da bude glasniji u svome koloritu, ipak je u melankoličnim kadencama — au ralenti — tako duboko podunavski, karpatski očajan, da mu nikakva turska, ni azijatska, ni afrička, ni rumunjska, ni slovačka ni međimurska sinkopa nije bila potrebna, da bi otkrio sebe. Sve ostalo je prašina od mode, kakva se u periodu stravinskijevsko-albanbergovskih eksperimenata javlja kao svakodnevna fraza.

To što je zapravo Bartókov intiman svijet slomljenih čežnji, neostvarenih iluzija ili vidovitih snova, koji se dime između luckaste surovosti i plačljive rezignacije, to što u njemu nije ni škola ni pokus, to ga uz Andriju Adya, u dramatskom periodu međunarodnih ratova, čini tragičnim predstavnikom madžarske umjetnosti.

HINDEMITH

Rođen 1895, razvija se u periodu berlinske Busonijeve djelatnosti. *Der Blaue Reiter* u Münchenu. Marc, Paul Klee, Herwarth Walden. Vasilij Kandinski: *Uber das Geistige in der Kunst,* apstraktna umjetnost u rađanju; sve te pojave vezane su karikama estetskih teorija, koje se između Milana, Pariza, Moskve i Münchena javljaju u jatima kao lastavice, navješćujući dekorativno razdoblje međunarodne eklektičke um-

jetnosti koja je debitirala početkom stoljeća sa *Svetim Proljećem* (Ver Sacrum), glavnim časopisom centralnoevropskog modernističkog stila, poznatog pod imenom „Secesija". Najglasnije ime suvremene muzike onoga perioda, Hindemith, u sjeni Busonijevih antisentimentalnih teorija, poklonik oduhovljenog čistog zvuka, oslobođenog banalnog, filistarskog osjećaja (čitav niz analogija u poeziji, u likovnim vještinama i u estetskim teorijama onoga vremena), sve je te principe sveo na logične formule zvučnih odnosa, sa jedinom svrhom da djeluju „kao takvi", po svom muzičkom imanentnom smislu. Ezoterični krugovi čistih misaonih igara podudaraju se sa filozofskim teorijama onoga perioda, zatvarajući se u jedinstvenu cjelinu jedne, misaono i umjetnički do tog stepena zasićene civilizacije, te se po svim zakonima koagulacije taloži u sveopćem aleksandrinizmu, nalik u mnogočemu na rasulo stilova, pogleda na svijet, estetskih i moralnih uvjerenja između četvrtog i petog stoljeća poslije Krista.

Ako se Debussy, kao predstavnik impresionizma, uzima za formulu čulnosti, ako je debussyzam nešto što se glazbeno podudara s pojmom impresionističke palete, Hindemith zaputio se protiv vagnerovskog tristanizma, protivu opojnosti bilo kakve simulirane ljubavi i smrti, u muziku, koja je čisto htijenje apstraktnog ozvučenja po sebi. Kao Kandinski i kao toliki drugi teoretici u likovnim oblastima, Hindemith gradi svoju zvučnu zgradu hladnokrvno razumno. Za sistematike njegova tipa (koji su kao i njihovi pređi romantičarskog perioda prevladali klasicističku harmoniziranu rutinu) karakteristično je prije svega da postupaju sa svim simbolističkim likovnim i muzičkim programima kao romantici. Kao što su romantici oborili lažne bogove klasicizma, estetski teoretici za prva dva decenija XX stoljeća ruše fetiše lažnih pseudoljepota iz pe-

rioda „umjetnosti zbog umjetnosti" gotovo istim rječnikom i vervom.

Svrha ove i tolikih drugih mnogobrojnih pobuna in artibus et musicis bila je da se razotkriju tajanstveni predjeli ljudske svijesti, da se otvore izgledi u nepoznato, kako bi se sluhom naslutili svjetovi, koji nisu i ne će da budu od ovog muzičkog ili likovnog svijeta, rođenog i u biti definitivno ocrtanog već polovinom prošloga stoljeća. Volja i razuman postupak glavni su elementi ove procedure, koja — sva protuslovna u svojoj biti — hoće da eksperimentalno prodre u nepoznate svjetove sluha i vida u oblastima umjetničkim, a u predjele svijesti i nagona u medicinskoj psihoanalizi. To su svjetovi estetskih i naučnih teorema, koji gotovo na matematičkoj osnovi anticiparaju raznovrsne i mnogobrojne varijacije jedne te iste teme. U poeziji: varijacije satkane od autonomije slova i riječi, od oslobođenja od gramatike i sintakse, u slikarstvu od prevladavanja imitacije postojećih oblika, odvajanje od agresivnih, surovih disonanca u muzici, koje razdiru sluh izdresirane i do slaboumnosti dosadne, sonorne, plagijatorske shematike, za koju je sinkopa sve što nije uobičajeni ritam valcera ili serenate vagnerijanskog tremola i Debussyjeve mjesečine. Za te glasne buntovnike sluha „revolucija muzike" zaustavila se jednog lijepog sunčanog, faunovskog, mallarméovskog poslijepodneva i tu je nepokretno stala i ostala stojeći. Ako se može reći da se hindemithovsko pokoljenje uopće protivu nečega pobunilo, onda je to bila debussyjevska idila faunskog pastorala, naivnog kao Hérédijina poezija.

Kao što je fauvizam u slikarstvu u svijesti akademika i vatrogasaca izazivao riku divljih zvjerova, i Hindemithu je neposredna, neukroćena divljina i izazovno barbarstvo jedinim magnetom. Ne treba prezati pred smišljenom grubošću, jer sentimentalno trepere-

nje zvuka muzički je sporedna pojava, dostojna jedino još ciganske prima-violine. Muziku valja osloboditi od svih sentimentalizama.

Nježno, osjećajno, toplo, mekano, naivno i sve što je čulno, nesretno i nagonsko, sve to spada još uvijek u tremolo verlainesknih molitava i romantičarskih krikova oko otužne i neizrecive slatkodosadne mitologije ili folklorističkog couleur locala, koji se pretvorio u idolatriju nacionalističkih i šovenskih gluposti. Muzika, prije svega, ne treba da bude dosadna, muzika ne treba da se pretvara kao trbuhozborac, ona ne treba da laže ex cathedra. Muzika treba da je nalik više na nedohvatne, grube, mračne i hladne granitne blokove nego na klavirističke idile. Neuvijenost izraza u neposrednosti muzičke fraze, bez obzira na dopadljivost ili efekat, jedini je plamen na kome se kuha ova estetika u teorijskim retortama umornog i izobličenog vremena, koje je već davno izgubilo svoj unutrašnji lik.

Pobuna Hindemithove komorne muzike protivu impresionizma linearna je igra jednog virtuoznog stila, u okviru kog je izvanredna vještina kontrapunktnog rukopisa osvježena novom ritmiziranom tehnikom, kao igla oštre, precizne, koncentrirane programatske volje, koja se nametnula svojom prirođenom snagom. Hindemithov nadareni muzički govor, premda namjerno nemaran i pun prezira za sve što se zove tradicija, odraz je zapadnoevropskog intelektualnog procesa, u čijoj se sjeni razvijao za prva četiri decenija ovoga stoljeća.

STRAVINSKI

Na temu dramatske harmonizacije, muzika se sve više dimi kao tamjan, obasjan prizmom apstraktnog slikarstva. Klasičan uspon teme strovljuje se okomito

između jedne i druge fuge, a osnovnim idealom ostaje kaleidoskopski uznemireno šarenilo i uznemirena linija raznobojnih preljeva, kao dokaz za neobičnu snagu orkestracije svega što je u ljudskoj spoznaji prvenstveno „od onoga svijeta", to jest svega što nije tjelesno... I tu je, kao i u suvremenom slikarstvu, eklekticizam najosnovnija oznaka ovih napora, i tu je, kao i u suvremenoj literaturi, odmicanje od stvarnosti jedini princip, upravo jedini ideal.

I elektronska muzika danas hoće da bude po svaku cijenu apokaliptička, da govori o „Posljednjim Stvarima", to jest u jednu riječ: i elektronska muzika hoće da bude po svaku cijenu religiozna. Liberalizam iz agnostičke periode, kada se pojavio mladi Stravinski, rasplinuo se kao dim na vjetru. Usred futurističke i predadaističke razularenosti i dreke, mladi Stravinski pojavio se prije četrdeset i više godina dočekan zvižducima i urlanjem, kao pelivanska luđa. Danas, četiri decenija poslije atonalnih schönbergovskih „barbarizama", Stravinski se rasplinuo među astronomske magličice, nestale u nepovrat, koje se mogu dosegnuti isključivo samo suptilnim dogledima pojedinih poznavalaca historijskih muzičkih detalja. Stravinski rasplinuo se u historiji; za snobove i za adepte, u modernom muzičkom smislu suvremene „žive" ljude, on je danas ne pretjerano duhovito balzamirana mumija. O njemu se pisalo da je stvorio „svoj vlastiti svijet", smatrali su ga nebeskim slapom muzičkih galaksija, barbarskim, sajmarskim klaunom disonance, a danas čovjek se pretvorio u staromodnu čipku, koja se čuva kao izblijedjela uspomena na davne balove. On nije više nikakav vatromet, on spada među ugasle zvijezde, njega tretiraju više kao staromodnu ružu, slikanu na svili, u albumu pokojne tetke. S obzirom na brzinu razvoja elektronske muzike, Stravinski kao dosadan romantik spada u arhiv-

sku diskoteku. Od vulkana prometnuo se u prašnjavu posmrtnu masku od sadre, zaboravljenu negdje na ormaru provincijskih muzičkih škola...

MISTIKA SUVREMENE MUZIKE

Teorija raščovječenog slikarstva oplodila je muzičko htijenje, koje nastoji kako bi se apsolutno, programatski otelo svemu što je zemlja i što je na zemlji ljudsko. Prijelaz u halucinantno, u onostrano, prijelaz u eskamotiranu liturgijsku muziku kao pretekst za pokuse, suvremena muzika tjera veoma vješto, po koncertnom planu.

Halucinantni glasovi kakvi progovaraju u snu punom strave i užasa, to je očajno zapomaganje iza glasa, kada svi oblici gube svaki ljudski smisao. Muzika je parafraza sna, kao što je skulptura Henrija Moorea ili proza Samuela Becketta samo parafraza panike pred vakuumom. To su osvjetljenja Mondrianovih raznobojnih semafora u punoj muzičkoj tmini, a zapravo sve to je još uvijek antisintaktično buncanje iz futurističkog manifesta, godine 1912. Muzika zvučnog diskontinuiteta, frenetičkog probijanja svih suzvučja, muzika umorstva svake sentimentalne magije, to je pojava koja se jedamput davno, u astrologiji, nadahnutoj srednjovjekovnom mistikom, zvala Petom Esencijom, a danas „sedmim ili osmim čulom" parapsihološkog ili metametodološkog podrijetla. Dok su srednjovjekovni mistici halucinirali zaista, naši danas glume demonsku opsjednutost u okviru društvenog rasula, u periodu tehnološke nivelacije i oglupljivanja svijeta po planu. I muzikološki rječnik pretvorio se u astronomske fraze: sve postaje *„svemirski zvjezdano, kozmičko, interplanetarno, suprateluričnо, siderično, lunatično i astralno"*.

ILIRIZAM I MUZIKA

Sve je kod nas počelo s Ilirizmom, što po sebi nije naročito utješno, jer kad se kaže da kod nas, na hrvatsko-turskoj granici, prilike nisu bile naročito povoljne za razvoj civilizacije, izgovorila se jedna od onih kobnih istina kojom se jalovo tješimo već vjekovima. U permanentnom ratnom logoru, pod tuđinskom komandom, sve su se naše brige kretale oko ratnih stvari, pa kad se pitamo kako to da je naš muzički razvoj atrofiran u odnosu spram *„procvata vokalne polifonije u zapadnoj Evropi"* ili u relaciji sa *„razvojem muzičkog baroka u svijetu"*, trebalo bi naglasiti kako je naša zemlja u periodu baroknih muzičkih klasika živjela životom krvavog ratišta. Registrirani podaci graničarskih gubitaka samo za Sedmogodišnjeg rata govore o nekih sedamdeset tisuća mrtvih. Sinhrona tabela na kojoj bi naši historijski datumi bili uspoređeni sa biografskim datumima baroknih muzičkih velikana (Händela, Haydna, Bacha, Mozarta ili Beethovena), takva grafikonska paralela ilustrirala bi veoma poučno zapadnoevropske nerazmjere spram bijede našeg ratnog kalendara. Tisuću i jedan rat kod nas, a u Beču mozartovski rondo à la turca; Prota Mateja na koljenima u Sankt Petersburgu, a Beethoven piše svoje najbolje stvari između Prvog srpskog ustanka i Bečkog kongresa.

Ilirizam, prema tome, kao naivna i sažalne simpatije dostojna predigra u okviru takozvanog previranja i nastajanja suvremenog oblika narodne svijesti kakav se njeguje još i danas, bio je i za naš muzički najnoviji razvoj jedno od glavnih nadahnuća. Nacionalni romantizam koji stiže do nas preko njemačke literature samo je jedna od varijanata kobnog našeg zakašnjenja, što, uostalom i odgovara porobljenom i zaostalom stanju naše zemlje.

O pomalo smiješnom i naivnom buđenju grillparzerovskog „viteškog duha" napisano je mnogo toga, ali ipak nije dovoljno naglašeno kako je Ilirizam, uspoređen sa madžarskim postjozefinskim nivoom i omjerima, na primjer, lokalna pojava, svedena na tri šljivarske zaostale i bijedne varmeđije. Ilirizam je simptom moralnointelektualne fermentacije političke i kulturne svijesti relativno neznatnog dijela hrvatske inteligencije i zemlje, razdrte između Mletaka i Beča, bez geopolitičke jezgre, sa zaista tankim slojem razbacanog i raspršenog stanovništva. Oko zagrebačkog „atenskog" centra, koji od četrdeset tisuća stanovnika broji više od pet tisuća plemića i svećenika, ne okuplja se više od stotinjak istaknutih Ilira, od kojih se u javnosti ističe jedva dvadesetak imena.

Kakva su bila vrela za inspiraciju Ilirizma (autohtona, politička ili literarna od Dubrovnika do Rittera Vitezovića), zašto se Ilirizam pojavio baš na Griču, kako je bio uslovljen madžarskom megalomanskom politikom koja namjerava prodrijeti preko „vendskog pojasa" i tri hrvatske županije na Jadran, kakva je bila uloga zaostalog i siromašnog hrvatskog plemstva u odnosu spram madžarske aristokracije, uvjerene da djeluje u ime „političkog madžarskog naroda", kakvo je bilo stanje u jeziku, u školstvu i u gradovima, kada sveukupan broj gradskog stanovništva civilne Hrvatske i Slavonije ne prelazi sedamdeset tisuća, sve to problem našeg muzičkog razvoja ne dodiruje izravno, ali kad se pitamo zašto osim Jarnovića ili Lukačića nemamo u muzici ni jednog evropskog predstavnika, bilo bi potrebno da se ovom kulturnohistorijskom otvorenom problemu posveti puna pozornost iz raznih perspektiva. Jer *Lijepa naša,* ili *Još Hrvatska,* ili *Prosto zrakom ptica leti* nisu bile samo davorije nego i politički datumi, budnice, u prvom redu sve prije nego muzičke. Bili su to signali i pozivi trubom poli-

tičkom, a kao takvi spadaju u historiju političku, a kad su već pozivi trubom, onda logično spadaju i u historiju muzike, koja kao sve kod nas vegetira u sjeni zakašnjenja i improvizacije.

U okviru bijednih naših neprilika, kada se sve odvijalo „en miniature", pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća balovi bili su jedini način takozvanog masovnog buđenja narodne svijesti. Kult korskih budnica i davorija traje sve do pod konac stoljeća, a sociološkim značenjem tog naivnog oblika provincijalnog nacionalizma, kakav u omjerima austro-ugarskim predstavlja ipak neku vrstu političkog otpora, nije se pozabavio još nitko. Da je u eri nasilne ungaro-germanizacije, kad je švapčarenje postalo zarazom, i takva naivna pjesma, kao što je Badalićeva *Ja ne znam što je majka mila,* u Hatzeovoj instrumentaciji, mogla poprimiti opoziciono objavljenje neodređenog, maglenog nečeg, što larmoyantno simbolizira mrtvu materinsku riječ, to bi se dalo objasniti isključivo samo perverznim izobličenjem ljudskih odnosa, kao jednim od neoborivih dokaza, do kakvih sve apsurda dovodi tuđinska tiranija, kada je zavladala zaostalim i bijednim narodima.

Venecijanski, dotično talijanski, upravo jezuitski, kontrareformatorski barok muzički je neispitan, a kad se piše o stanju naše muzike u sedamnaestom i osamnaestom stoljeću, trebalo bi osvijetliti čitav niz zaboravljenih detalja, koji bi nam mogli osvijetliti pozadinu našeg muzičkog razvoja. Postoji čitava mala literatura o tome kako je to bilo s Tassovim Amintom ili sa Guarinijem, i kako su dubrovački pastorali vrsta muzičke zabave, u okviru koje uloga muzičke pratnje nije bila neznatnija od pjesničke riječi. Moda monteverdijevskog vremena, koja nam je namrla čitavu malu galeriju me-

lodramatskih kompozitora i instrumentatora kratkih mitoloških opera, odražava se veoma živo i u našoj književnosti kada je muzika potisnula poeziju sa pozornice. Od dekorativne pratilice muzika je postala samoj sebi svrhom, o čemu kod nas do danas nema još ni jednog pouzdanog otkrivenog i ispitanog svjedočanstva. Kada je riječ o tome, trebalo bi ispitati sve okolnosti o prikazivanju naših *Proserpina* i *Arijadna*, koje nitko još nije kritički ocijenio, te se do danas ne zna, da li su recitacije naših pastorala bile igrane uz muzičku pratnju, a ako je tako bilo, kakva se je muzika tom prilikom svirala.

Neposredno poslije napoleonskih ratova i okupacije, Kada je Sava pod Zagrebom bila granicom francuskog carstva, sve do Bečkog kongresa, javljaju se kod nas poslije duge i gluhe stanke od nekoliko stoljeća ponovo prvi simptomi rađanja poezije, slikarstva i muzike. Prohtjelo se hirovitoj igri povijesti da upravo muzika postane ona, u okviru koje će se smisao za razvoj lijepih vještina objaviti u svom najpunijem obliku, i tako se dogodilo da je predstavnik ilirske muzike, Lisinski, ime kod nas najevropskije, ime koje kao simbol predstavlja nerazmjerno manju provincijalnu kulturnohistorijsku zaostalost, nego Karasove slike, Jelačićeva politika ili sve ono što se u *Danici* zove literatura. Lisinski je ime koje je visoko natkrililo sve pojave između Vraza i Trnskoga, sve do pokoljenja osamdesetih godina. Lisinski anticipira mnogobrojne muzičke poticaje, kojima će kasnije muzički folklor očaravati naše kompozitore do Dobronića i Baranovića. Lisinski je zaista jedno od najtragičnijih lica ove nesretne povorke talenata, koja simbolično predstavlja sve naše napore od Šuleka, Kukuljevića, Račkoga i Jagića do Natka Nodina i Frana Supila.

Kad se kaže da je Ilirizam bio „Preporod“, on je to zaista i bio, a s druge pak strane Ilirizam javlja se

kao karika dugotrajnog procesa, koji sa stvaranjem srbijanske države i sa likvidacijom Turske Carevine predstavlja konac, istodobno i uvod u nove stramputice, kojima će se kretati narodna sudbina sve do propasti Austrije. Tu, na raskršću, sa melankoličnim pogledom u porinske davnine, muzika Lisinskoga bila je propaganda i svjetionik, romantičarski vidovita nada u vedrije horizonte, u iluzije, koje se upravo u opusu Lisinskoga ocrtavaju kao san i kao putokaz za sretnija pokoljenja.

VII

KRIVULJE ANGAŽMANA

CAESAR AD RUBICONEM

Stvari jednostavne i jasne definiramo po pravilu veoma mudro i po mogućnosti zamršeno: „kaže se kada netko stoji pred važnom odlukom“, pak se osim toga toj definiciji dodaje još i uputnica: vidi „Alea iacta est“!

Kaži, brate, jasno i glasno: Cezar, pregazivši Rubicon, potok koji dijeli Cisalpinsku Galiju od Italije, ovom je frazom zametnuo građanski rat.

CABOCHIENS

Parafraza u nekoliko naših jedinica kao jedan detalj burgundijsko-d'armagnacovskih sukoba.

Cabochiensi spominju se u okviru burgundijskoga građanskog rata.

Caboche Simon, pariski mesar pod vladom Charlesa VI, koji se našao na čelu burgundijske frakcije „Ivana bez straha“! Cabochiensi, pod vodstvom ovog majstora mesara, zagospodariše Parizom u ustanku aprila i maja 1413. To nisu bili samo mesarski kalfe,

nego masa pariskog proletarijata, pa kada su Orleansi zauzeli Pariz, vođa ustanka Caboche kidnuo je iz Pariza pod okrilje vojvode burgundskoga.

CAMILLE DESMOULINS, PJESNIK REVOLUCIJE

U njegovom slučaju svi su biografski podaci manje važni od profila same ličnosti.

Pjesnik i žurnalist Revolucije. On odudara jasnoćom svoje strastvene riječi, nadahnute čistoćom buntovnog uvjerenja. U bujici retorike iz onog, često veoma deklamatorski frazerskog, uznemirenog perioda, njegovi se tekstovi ističu kao poetska svjedočanstva, kada francuska građanska politička svijest, u okviru krvavih bitaka, skida sa historijske pozornice čitava stoljeća feudalnog perioda. Mnogo više nego dokumenat iskrene čovječnosti, Desmoulinsova pisma iz tamnice govore o pjesniku, koji pod golom oštricom giljotine vrši posljednji obračun sa mnogobrojnim predrasudama vulkanskih dana, kada je u Evropi bilo veoma malo tako vidovitih glava, koje su mogle da predvide svu političku i moralnu perspektivu revolucije. Smrt C. Desmoulinsa uzbudila je suvremenike i dala dublji, tragičan smisao događajima, za koje je intelektualna elita Evrope mislila da će se besmisleno udaviti u vlastitoj krvi. Uzbuđen tjeskobom pred glupošću jalove smrti, Camille Desmoulins ostavio je u svojim pismima dragocjene inspiracije pameti i srca, koje svim krvavim protuslovljima uprkos iskreno vjeruje u razvoj političke misli. Pregažen kavalkadom revolucije, C. Desmoulins ostao je do danas simbolom romantične revolucionarne inspiracije.

MARKOVIĆ SVETOZAR

Ne znam kakve atribute da mu priznamo za oznaku građanskog poziva? Da je bio „socijalistički teoretičar i političar" ne zvuči dovoljno informativno. Umro je na početku puta, pod tragičnim okolnostima. Njegova biografija, kao tolike druge srbijanskih političara i poeta, govori poglavlja o bijednoj zaostalosti tadanjih prilika. Formula da je „imao velik uticaj na srpske socijaliste" zvuči prazno, jer trebalo bi odrediti kakvi su to bili „socijalisti" na koje je imao uticaj, i u čemu se manifestira taj njegov „veliki uticaj na srpske socijaliste", kad je poznato da je bio preteča radikalije i kad je radikaliji bilo suđeno da se pretvori u falsifikat njegovih takozvanih ideala.

Nijedna od naših biografija ne obiluje stvarnim podacima. Kada je riječ o „zanemarivanju Markovićevih tehničkih studija", trebalo bi reći o čemu se radi i što je zapravo studirao na Tehničkom fakultetu beogradske Velike škole? Kako je to bilo da je „otputovao u Rusiju, u Petrograd, kao stipendista srpske vlade"? 1869 stiže u Zürich, „da tamo nastavi studije", ali koju vrstu studija, o tome se ne govori, pa prema tome ne znam što da se radi, da se ostave ove priče ili da se brišu?

Dajemo profil čovjeka sasvim simplificirano, pobijajući zapravo osnovne teze Slobodana Jovanovića, tj. njegove „studije" o Svetozaru Markoviću, koja sama po sebi ne vrijedi mnogo, upravo bolje, ništa. Pisana tendenciozno, s očitom namjerom da smanji pojavu i značenje Svetozara Markovića, „studija" Slobodana Jovanovića nije zaslužila da se u okviru enciklopedij-

skog prikaza otvori o njoj diskusija, jer teze S. J. danas, retrospektivno, nisu, prije svega, egzaktne, a zatim ni važne, a na ovaj način pridaje im se mnogo veće značenje nego što su ga imale kad su napisane. Braneći Svetozara Markovića od negativne kritike S. J. mi se u okviru našeg plaidoyera krećemo još uvijek pod sugestijom Slobodana Jovanovića toliko što se usput više-manje parafrazira sam S. J., koji je Svetozara Markovića uznastojao u svakom slučaju prikazati negativno.

Da se Svetozar Marković „prevario u oceni — patrijarhalne zadruge", da se Svetozar Marković „predao utopističkim teorijama", sve to spada u negativne Slobodanove invektive, a mi u našem prikazu nismo dovoljno naglasili (o čemu Slobodan Jovanović namjerno ne govori), da je Svetozar Marković pisao svoju tezu o srbijanskoj političkoj problematici neposredno politički angažiran i da je, prema tome, namjerno dramatizirao razne kontraste. Treba uvažiti da su njegove političke dijagnoze bile i ostale vidovite, te bi i danas, iz socijalističke perspektive, bilo teško otkriti neke nove formule za analizu njegove *Srbije na istoku*. Što je sve to Svetozar Marković „zbrkao", što sve to „nije shvatio", u kakvim se „ocjenama prevario", sve su to otvorena pitanja, međutim, kako stvari danas sa Markovićevom analizom srbijanske politike stoje, od Prvog ustanka pa preko Hatišerifa do stvaranja takozvanog modernog građanskog društva, njegove teze ostale su neoborive, a to je upravo „ono" što od Slobodana Jovanovića pa do danas mnogima „vonja" po socijalizmu . . .

BARBUSSE — BARRÈS, PARALELA

Kada je riječ o tendenciji u umjetničkom stvaranju, poznato je da su artističke vještine trajno iskorištavane kao veoma podesno sredstvo za ideološku, političku i trgovačku propagandu. Od antičkih tragedija pa preko svih varijanata teurgijskih likovnih i poetskih dekoracija, poema, filozofema i graditeljskih spomenika do likovne tematike suvremenih međunarodnih ratova i revolucija, ogromna masa umjetničkih svjedočanstava i objavljenja nesumnjivo potvrđuje ovu tezu. U stvari praktične primjene umjetnosti (u svrhu metodičkog iskorištavanja njenih atrakcija) objavljena je nepregledna količina kanona, direktiva, pravila i propisa, pa ipak, kada se pregledaju svi rezultati bezbrojnih jalovih discipliranih napora kroz vjekove, pokazuje se, kako se nikada nikakvim dekretom ni tendencioznim receptom nisu mogli postići umjetnički uspjesi ravni onima, kakvi se javljaju kao rezultat od svakog propisa slobodne individualne inspiracije. Kao alegorijski duh iz biblije, koji se objavljuje potpuno slučajno, hirovito, tu i tamo, svakoj logici uprkos, gdje i kako ga je volja, u historiji likovnih umjetnosti i poezije pojedina ostvarenja velikog stila nastaju potpuno slučajno, po pravilu nonkonformistički, u znak odstupanja od propisanih estetskih i ideoloških okvira ili disciplina, u dramatskim trenucima, kada se takva umjetnička djela javljaju kao sintetična formula pojedinih epoha.

U tu vrstu dramatskih svjedočanstava spada Barbusseov *Oganj*. U Prvom svjetskom ratu 1914—18 (kao što je to bilo u svim ratovima od Homera do Bonapartea) nastojalo se korupcijom i mnogobrojnim halucinantnosugestivnim sredstvima da ratna propaganda, u interesu imperijalističkih ratujućih kartela, poprimi

što šire i što masovnije razmjere u štampi, u poeziji, u slikarstvu, u kiparstvu i na sceni. Pokazalo se drastično, da je protivu volje i interesa ratujućih faktora upravo negacija ratnopropagandističkih, građanski klasnosvijesnih tendencija dala jedine književne i umjetnički pozitivne rezultate.

Henri Barbuse, kao francuski vojnik, već se godine 1915 usred ratnog požara odmetnuo u buntovnike, zajauknuvši u ime nepregledne mase francuskog i međunarodnog topovskog mesa, više po zakonu srca, nego kao politički ideolog, da je rat zločinačko ludilo, a glas ovog osamljenog pojedinca za nekoliko je dana odjeknuo kao grmljavina, glasnija od sveukupne ratne propagande. Barbusseov *Oganj* djelo je pisca, za koga se kao za prosječnog beletrista do onog trenutka nikako ne bi bilo moglo pretpostaviti da će se razviti do stjegonoše čitavog evropskog pokoljenja. *Oganj* je krik utopljenika, koji nad brodolomom evropske civilizacije vapije za spasenjem, to je fanatička pobuna protiv besmislenog pokolja, koji je tada urlao usred Evrope već drugu godinu. *Oganj* je proplamsaj divlje, neposredne proturatne mržnje, koja će se godinu-dvije kasnije razviti do smionog protesta u okviru estetskih, etičkih i političkih revolucionarnih pokreta po čitavome svijetu.

Tek poslije rata 1918 i krvavog sloma berlinske, peštanske i münchenske Komune, Barbusse je oblikovao svoje jasno i određeno političko uvjerenje, da je do tragične izolacije lenjinske revolucije došlo uslijed pomanjkanja odgovarajuće klasne svijesti zapadnoevropskog proletarijata, a da Evropa nije odgovorila na massacre 1914—17 ustankom masa i socijalističkom pobunom kao lenjinska Rusija, glavnim motivom konzervativnog otpora bila je evropska građanska kontrarevolucionarna svijest. Tako se Barbusse od svoje ratne knjige do časopisa *Clarté* postepeno razvio u dosljednog negatora građanske klasnosvijesne propagande u

svim njenim vidovima, a naročito u literaturi, gdje su dominantni društveni faktori uznastojali podrediti estetsku dekorativnost interesima crkve, banke i kasarne masovnom korupcijom pera i kistova.

Francusku građansku klasu za njenu „historijsku" ulogu masovnog krvnika moralno je spremila i odgojila ona vrsta rodoljubive beletristike i poezije, koju je Barbusse do smrti tako strastveno poricao, a koju će pred kasnijim pokoljenjima predstavljati revanšistički nacionalizam njegova antipoda, Mauricea Barrèsa.

Od sloma Carstva i od Komune 1870—71, u godinama poslije vojničkog poraza i raznovrsnih političkih kriza koje su potresale francuskim javnim životom decenijama, francuski kampanilizam, sa predajnim kultom zavičajnog Tornja kao simbola slavne rodoljubive tradicije, *postao je dragom iluzijom pokoljenja*, *koja su* u svom prvom djetinjstvu doživjela prodor neprijateljskih vojsaka na slavno, nepobjedivo francusko tlo. Na čelu s Péguyjem javila se čitava plejada nadarenih pjesničkih imena, iz kojih je progovorio gradskim načinom života potisnut nagon konzervativne seljačke djece, koja se grčevito drže svoje vlastite zemlje, kao jedinog garanta francuske slobode i veličine. U strahu pred grmljavinom točkova industrije, velikih gradova, kapitala i parcelacije, lirski apologeti francuske seljačke snage otkrili su dublji smisao Počve, Rodne Grude, Odžaklijskog Kulta, Djedovskog Patrijarhalnog Ognjišta, Svetoga Zavičaja i Otadžbine, i tako su stihovima i pomno dotjeranom prozom počeli propovijedati povratak pod okrilje roditeljskog doma iz velegradske Sodome i Gomore.

Držati se rođene zemlje, svoje blaslovljene plodne brazde, patrijarhalne djedovske oranice, to znači držati se svoje rasne predaje, ne dati se iskorijeniti po kozmo-

politskim razornim silama, koje su izgubile svoj autohtoni lik i svaki smisao za poimanje nacionalnih vrhunaravnih vrijednosti. To je značilo: u stihovima i u pjesničkoj prozi čuvati slavu pradjedovskih običaja, bdjeti na grobljima i u sjeni zavičajnih zvonika, klečati pred svetinjom svog djedovskog krova, u sjeni slavne feudalne prošlosti klanjati se viteškom gospodstvu aristokracije, koja je Slavu galskog ljiljana pronijela od Rajne do Indije i do Amerike. Moliti se francuskim svetinjama, značilo je sagnuti koljeno pred Kraljevskim Veličanstvom, to jest pred vlastitim seljačkim tradicijama, tim jedinim pouzdanim čuvarima onih nacionalnih ideala koji su kroz vjekove bili vrelom nadahnuća ove bogom blagoslovljene zemlje od Provence do Burgundije i od Normandije do Alzasije i Lorraine.

Zaputivši se dragom stazom začarane tradicije, ovi su lirici, publicisti i esejisti (a ime im je legija) zavrnuli svoju glavu, kao što kaže otac Dante, spram vlastitog guznog žlijeba, i tako je počelo kobno desno skretanje i uzmicanje francuskog liberalnog duha, koje će prije ili kasnije da dovede čitav jedan patriotski i revanšistički mentalitet do pogibije od vlastitog škorpionskog samoubojstvenog otrova. Pokleknuvši pred sjenom katedrala, burgova, kraljevskih grobova i kneževske, aristokratske tradicije, nadahnuta plavokrvnom poezijom, natopljenom staromodnim romantičnim frazama, ova feuilletonistička antidemokratska družba odigrala je fatalnu ulogu likvidatora svih jakobinskih iluzija. Prezirući načelno palanačke i kramarske parlamente, progresivne socijalističke parole i revolucije počela je legitimistička ofenziva francuske beletristike, sazdane na kultu historijske slave od četrdeset francuskih kraljeva. Za kult kontrarevolucionarnih pogleda na suvremenu političku i socijalnu problematiku, pisci tipa Desjardinsa, Bordeauxa, Bourgeta, Barrèsa, Péguyja, Maurrasa, Daudeta, i tako dalje, izvršili su ingeniozne na-

pore da zamagle, da rasprše i ponište sve napredne koncepcije građanskog liberalizma tako da u Evropi sa francuskom revanšističkom elitom na čelu nije bilo nijedne, nacionalistički obojene književnosti, koja očarana barrèsovskim halucinantnim priviđenjima nije s ponosom gledala na svoju regionalnu galeriju od četrdeset domaćih kraljeva, uvjerena, da treba ginuti pod barjacima vlastitih rojalističkih ideala, pod barjacima rasnih i religioznih nacionalnih poslanstava, po uzoru provincijalnih pjesničkih imitatora: kod Poljaka Wyspianskoga, kod Madžara Mihaila Babitsa, a kod nas Ive Vojnovića, A. G. Matoša, Vladimira Čerine, Frana Galovića, Mirka Korolije i tako dalje.

Kada je P. Desjardins devedestih godina prošloga stoljeća u pobuni protiv takozvanog „materijalističkog" Zlatnog Teleta uskrisio i na političku spiritističku seansu izazvao Duh Svete Ivane od Arka, slavne Djevice Orleanske, zaogrnuvši Je vrhunaravnim plaštem nacionalnog Ideala, Maurice Barrès, u stilu luckastog i sitog vremena, kada se dekadentnoj eliti evropskog duha igra neuračunljivih hirova pričinjala jedinom artističkom svrhom, nije se mnogo razlikovao od d'Annunzijevih pelivanskih ispada, na početku njegovih venecijanskih fanfaronata.

Pomodna, „moderna", pustolovna sklonost spram duhovitog i neodgovornog poigravanja amoralističkim frazama pretvorila se u lakoumnu političku ambiciju, koja je ovu vrstu kolebljivih, pjesnički nesumnjivo natprosječno nadarenih duhova zavela u iskušenje, te su kompromitirali svoj umjetnički ugled u svakom pogledu sumnjivom i nedostojnom angažiranošću za stvar najmračnijih snaga crkve i vojske.

Barrèsova revanšistička poezija, okružena trajnom prijetnjom generalskih državnih udara (Boulanger), usred sve nervoznijeg razgara parlamentarnih kriza

(Dreyfus, Panama, rastava Crkve od Države, pitanje rata i mira, kolonijalizma, masovnih štrajkova), glumeći uzvišenu čežnju za izgubljenim plavim predjelima lorenskog zavičaja, predstavljala je prividno uzvišen moralistički kontrapunkt, koji je u rodoljubivim srcima odzvanjao kao glas narodne savjesti, nad nevino zaklanim narodnim truplom, kao žrtvom podlog ratnog umorstva godine 1870. Arija plačljive barrèsovske kantilene palila se u ranjenim uobraziljama polagano i postojano kao lunta, koja će dramatskom eksplozijom međunarodnih laguma godine 1914 evropsku civilizaciju strovaliti u nepovrat. Bordeauxove i Déroulèdeove parole o vječnoj slavi i časti Francuske, kombinirane sa poznatim geslom o veličanstvenoj smrti na polju časti u ratu 1914—18 („o, kako je slatko i slavno poginuti za domovinu"), od Barrèsove ingeniozne pojave nisu našle boljeg i nadarenijeg zastavnika za masovni grobarski posao, koji je iz neposredne poratne barbussseovske retrospektive, u glasnim diskusijama, prozvan običnim zaplotnjačkim kriminalom.

Izvrgavajući pojmove slobode, demokracije, čovječnosti i socijalizma dosljednom i izazovnom ruglu, bučne i nametljive riječi o historijskom pozivu francuskih knezova, biskupa i kardinala odjekivale su duhovnom krletkom franačkog kulturnog kruga tako glasno, da se od nametljivog kriještanja beletrističkih sojki nije čula više ni jedna mudra ni slobodarska misao. Usred histeričnog déroulèdeovskog vrištanja za odmazdom, javila se Barrèsova pjesnička evokacija lorenske slavne prošlosti kao uvod u ratno i poratno rasulo francuskog liberalizma. Sva satkana od anarhoindividualističke estetske ničeovske amoralnosti s jedne, a stilski visoko intoniranog osvetoljubivog jezuitskog zanosa s druge strane, tako da između Déroulèdea i Péguyja upravo Barrèsu pripada ne tako neznatna uloga, da je romantička propedeutička priprema za masovnu duhovnu mo-

bilizaciju u predvečerje kataklizme godine 1914 urodila jednoglasnim skretanjem dobroga dijela francuske duhovne elite.

Sistem barrèsovske šovenske poezije rasplamsao se do strastvenog izražaja u samome ratu 1914—18. Svojim sugestivnim i temperamentnim načinom Barrès je na čelu angažirane ratne propagande, strahujući pred opasnošću eventualnog vojničkog poraza, postao hipnotizerom javnog mišljenja francuske građanske klase i njene armade, koja je pod sugestijom njegove pjesničke inkantacije postizavala svoje najglasnije ratnopolitičke uspjehe. Ne oklijevajući ni trenutka da za uspjeh ove uklete krvave igre upotrijebi sva bogato iznijansirana književnopublicistička sredstva, nošen nagonskom mržnjom slijepog šovinizma, koji osim francuske kulturne misije poriče sve ostale duhovne vrijednosti susjednog svijeta, Barrès je svojim ratnopropagandističkim tekstovima strastveno raspirivao mržnju i zanos gomila, i u trenucima najkrvavijeg krvoprolića njegov je glas odjekivao nad rekvijemom civilizacije, kao pobjedonosna grmljavina orgulja francuske milenijske katedrale. Njegova đavolska fanfaronata, uz vijorenje trobojnog barjaka, u krvavim bitkama do pune pobjede, trubila je nad grobovima ratišta veličanstvenu dnevnu Zapovijed Smrti.

Dok je Barbusseov *Oganj* kao djelo normalnog ljudskog otpora spram protuprirodne i nasilne ratne smrti upravo svojom spontanošću provalio vulkanskom snagom do takve visine izraza, kakve ni prije ni kasnije nije dosegao ni jedan njegov redak, Barbusse, kao politički tendenciozan pisac, nije više nikad uspio da se uzvisi do neposrednosti svojih ratnih inspiracija. Za razliku od Barbussea, Barrès opet, virtuoz nesumnjivo natprosječne nadarenosti, kao angažirani ratnopropagandistički pisac zatajio je potpuno, i ni jedan njegov ratni natpis, lažno odglumljen na veoma visokom nivou

patetične instrumentacije, ne vrijedi ni srednjeg lirskog prosjeka njegove više-manje ipak blistave i rutinirane predratne proze.

Paralela Barbusse-Barrès uvjerljivo ilustruje tezu kako se može pisati sa perspektivom i bez nje, sa političkom tendencijom i bez nje, a da subjektivna volja ili ideološko uvjerenje nisu nikakve garancije za vrijednost umjetničkog djela. Intenzitet pojedinih subjektivnih nadahnuća ne uslovljuju ni volja pojedinca ni njegov moral, ni perspektivni ni vremenski razmaci, nego trenutačno lično raspoloženje, ovisno od čitavog niza veoma složenih uzroka i okolnosti.

Bujice evropskog neonacionalizma preplavile su sve katedre i kasarne, poigravajući se citatima od Hegela i Fichtea do Comtea i Renana, a Barrèsovu zaslugu za te obmane treba istaknuti s naročitim priznanjem. Barrèsu bilo je potpuno svejedno koja sredstva odabira i na koji način, kada se radilo o opsjenarskim podvalama u ono doba, kada je ta okrutna rabota slala na drugi svijet nepregledne divizije nevine evropske mladosti. Od „nacionalističkih propovijedi“ s jedne i s druge i s treće strane ostala je na evropskim ratištima ogromna masa od nekoliko milijuna prorupljenih lubanja. Ono, što je Delcassé uspio da izvede svojim trikovima u pariskom parlamentu i što je Poincaréu pošlo za rukom da pretvori u političko ostvarenje velikih aranžmana u Sankt Petersburgu 1914, to je Barrès pjesnički propovijedao puna dva decenija. Uvjeren da ostvaruje duhovno poslanstvo na bedemu latinske civilizacije Barbusseov *Oganj* pred zidinama ove vjekovne zapadnoevropske tvrđave Duha planuo je godine 1916 kao prvi ingeniozni signal francuskog lenjinizma.

VIII

IZ HRVATSKE KULTURNE HISTORIJE

HRVATSKI JEZIK U ZADARSKOJ KATEDRALI 1077

(Romualdo Guarna ili Boson)

Dva svjedočanstva o protokolarnom skandalu u stolnoj crkvi svete Stošije, prigodom posjete Svetoga Oca Aleksandra III, godine 1077, Zadru. Već se više od sto godina pravdamo sa prijateljima sa zapadne obale, da li se u zadarskoj katedrali prigodom te svečane papinske posjete pjevalo hrvatski, u prisustvu samog Svetog Oca, koji je prisustvovao službi božjoj u čast slavne srijemskomitrovačke mučenice. Pozivajući se na Baronija naši historici po Bosonu tvrde, da se u katedrali svete Stošije pjevalo hrvatski. Da se u crkvi pjevalo kod službe božje, to ne bi trebalo da djeluje iznenađujući, ali da se pjevalo hrvatski, i to pred Svetim Ocem, sam taj pomalo nevini fakat djeluje i danas još izazovno kao sablazan i kao podvala, jer pjevati u crkvi hrvatski bilo je svetogrđe, a pjevati hrvatski u Zadru bilo je još gore od toga: veleizdaja...

Gospoda Latini pak, svijesni svih kobnih posljedica ovog pjevanja, tvrde po Romualdu Guarni obratno, da se nije pjevalo, jer Romualdo Guarna, koji je kod te demonstracije bio prisutan, nije o tom crkvenom skandalu napisao ni riječi...

Brunelli, Cronia, Bàrtoli, Benevenia drže dakako, da je svjedočanstvo Romualda Guarne, koji u svome *Chroniconu* nije čuo da se pjevalo, jedino pouzdano, a po crti oportuniteta i jedino mudro. Naša glagoljaška literatura citira Bosona, da se i te kako pjevalo, i to još demonstrativno, i to još hrvatski, a to se patetično i ovjekovječilo mramornom spomen-pločom na samoj katedrali, da ne bi bilo nikakve sumnje da se doista pjevalo: „cum immensis laudibus et canticis altisone resonantibus in eorum sclavica lingua" itd.

Pred tim kabastim pitanjem gospoda s onu stranu obale tvrde podjednako postojano da se nije pjevalo, ili ako se pjevalo da se pjevalo na pučkom, damlatinskom, neolatinskom dijalektu, pak prema tome, ako se je uopće pjevalo, izvan svake je sumnje da se nije pjevalo hrvatski. Naši pak connaisseuri pobijaju tu neolatinsku verziju isto tako neumorno i nepokolebljivo, citirajući Bosona, koji ni u kom slulčaju ne bi bio zapisao expressis verbis da se je pjevalo kad se ne bi bilo pjevalo, kao što po Romualdu Guarni uostalom i ne slijedi da se nije pjevalo, zato što on nije zapisao da se pjevalo... Čovjek je mogao na kraju krajeva i zaboraviti da li se pjevalo, a odonda je proteklo osam stotina osamdeset i više godina, pak tko bi mogao danas apodiktički tvrditi da se nije pjevalo kad je zapisano da se je pjevalo? Pitanje, prema tome, da li se u Svetoj Stošiji, godine 1077, pjevalo ili ne, ostat će otvoreno po svoj prilici minimalno još slijedećih osam stotina godina.

ANDRÁSSY GYULA

Rođen kao polubog, u grofovskoj porodici, koja se magarećim kožama obmanjuje da joj u žilama teče arpadovska krv, aristokrat od pete do glave, koji je i u

svojoj romantičnoj ulozi, kao četrdesetosmaški buntovnik košutovac, izrazito klasnofeudalno profilirani kontrarevolucionar. Boreći se za prevlast madžarskih boljara još pod košutovskim barjacima, elegantan kicoš, temperamentan mladi govornik, charmeur sa mnogobrojnim isto tako šarmantnim vezama po aristokratskim salonima zapadnoevropskim, vraća se jednoga dana poslije svoje revolucionarne emigrantske anabaze u domovinu, pomilovan carskom amnestijom. Plavokrvna gospodska kreatura, već u kolijevci predodređena za ulogu habzburškog dvorjanika, vraća se u crno-žutu Austriju, cinički klasnosvijesna luckastih svojih mladenačkih izopačenih pogleda iz košutovskog perioda, da je „suverenitet" madžarske krune važniji od interesa aristokratske klase. Spoznavši kako je bilo pravilno da je zbog toga svog nastranog, plebejskog nazovirodoljubivog stava bio osuđen na smrt i obješen in effigie, on se vratio kući kao pokajnik.

Crno-žuta konverzija demoraliziranog košutovca motiv je sam po sebi paradoksalan, dostojan operetnog prizora, uz pratnju Lehárove muzike: grofovski husarski elegan u gali, s monoklom, u lakiranim čizmama, u madžarskoj atili, gdje sa čašom šampanjca u ruci pod svojim vlastitim vješalima drži zdravicu u slavu političkog obraćenja i svoje nove vjere u carske ideale. Sve što je grof Julije Andrássy radio, propovijedao i mislio do voje smrti bila je stopostotna aristokratska politika crno-žutog konvertita, koji je posuo svoju glavu pepelom, u kostrijeti, na koljenima u austro-madžarskoj Canossi, od kompromisa 1867 sve do austrijskog sloma 1918.

PARADOKSI OKO ANTOLOGIJA

Da bismo sredili pojmove, bilo bi potrebno bar približno odrediti koja je svrha antologije kao takve, to jest antologije uopće. Ako je antologija doista nešto što se u prenesenom smislu podudara s francuskim pojmom bouqeut, ako ona, prema tome, nije nikakva slučajna zbirka ma čega, nego upravo cvijeće, ako treba da simbolizira šarm, ljepotu, radost, svježinu cvijeća ili pojedinih cvjetova koji su po boji, mirisu ili lomnosti svoje građe zavrijedili da postanu darom u takvim svečanim prilikama u kakvima se poklanjaju antologije, onda antologiju kao bouquet cvijeća ili kao znak pažnje na dan velikih narodnih književnih slava ne bi trebalo uopće podvrgnuti kritičkom razmatranju.

Karakter svake antologije, prema tome, nesumnjivo je svečan, pak se postavlja pitanje važno i načelno, ima li uopće smisla antologije kritički ocjenjivati kad im je svrha blagdanja, kad se sastavljaju kao prigodne manifestacije slave i kad su zamišljene potetično, kao neka vrsta samodopadne panorame, kao jutarnja bosonoga knajpovska šetnja po rosnom žalu naše lirske Arkadije? Kad je svrha antologija nevino odgojna ili naivno rodoljubiva, ima li smisla o njima uopće govoriti kao o ozbiljnim svjedočanstvima jedne poezije?

Jer uzimamo kao primjer Prvu hrvatsku antololgiju, Ranjinin Kanconijer. Od Torbarine do Kombola znamo o tom Kanconijeru sve što je potrebno da se negativno znade, i to što znamo, to je po svoj prilici tako, pak je prema tome u potpunom redu ta stvar sa Ranjininim Kanconijerom, pa ipak, kome bi moglo da padne na pamet da na temelju negativnog suda o tom Kanconijeru briše Ranjinu iz naše enciklopedije? To, što bi nesumnjivo bilo logično i što bi bilo potpuno opravdano, ostavilo bi nas bez Ranjine, bez Prve naše hrvatske antologije, to jest bez početka i bez uvertire u jedan naš

slavni poetski period, o kome je rečeno da je strambotajistički, da je bembistički, da je premarinistički, da je bez ukusa, bez dara, dokazano plagijatorski. Bez obzira da li su sve te negativne analize pouzdane, s druge je strane izvan svake sumnje da je Ranjina izvršio golem posao i da taj napor prvog našeg antologičara nije takav te bi ga trebalo baciti u koš, izbrisati ili zatajiti u interesu našeg književnog dostojanstva ili dobrog ukusa.

Sve je u historiji poučno. Koje li razlike između Kanconijera i Antologije Augusta Šeone, u razmaku od trista godina! Po svojoj fakturi, po programu i po estetskom htijenju kako je komponovao svoj Kanconijer, Ranjina se pobunio protivu jedne shematike, koja je već davno bila ispala iz literarne mode. Zametnuvši bitku protivu stereotipiziranih rekvizita u izražavanju, u jeziku i u stilu našega Cinquecenta, Ranjina se pobunio protivu preživjele fraze uvjeren da time otvara u našoj poeziji novo poglavlje. Koliko li je ta Ranjinina borba po kriteriju i po stilu i po načinu ipak na nerazmjerno višem nivou od lirskog tandema Rakovac-Šenoa, koji se javlja punih trista godina kasnije, kada je između jedne i druge antologije proteklo prilično mnogo krvave Save i Dunava. Treba uzeti u ruke Vrazove epigrame iz tog perioda Rakovčeve Antologije, treba se zamisliti u razmake koji odvajaju Prešerna od ilirske poezije vrazovskog tipa, da bi čovjek mogao shvatiti što se to zapravo dogodilo kod nas za ovih posljednjih sto godina. Kome bi danas palo na pamet da stvari poezije mjeri rifom Rakovčevih kriterija? Koliko je god Rakovčeva Antologija kvintesenca sveukupne naše književne bijede u historijskom trenutku, kad nam se počela javljati ova formula kulturne i nacionalne svijesti kakvu njegujemo još danas, ne treba se stidjeti ni te Antologije, jer pojaviti se u metternichovsko-madžarsko-turopoljskoj papazjaniji sa poezijom, i to još

hrvatskom, i to još tako bezvrijednom, bilo je doista donkihotski smiono.

Medo Pucić, zapanjen omladinskom fantazijom kollárovsko-sveslavenskog romantizma četrdesetih godina prošlog stoljeća, debitira svojom poemom na Danteovu grobu, i dok ta Pucićeva pjesma ostaje nezapažena i neocijenjena kao i njegova antologija dubrovačkih rukopisa, četrdeset godina poslije nje dolazi Šenoa, koji Pucića uopće i ne spominje.

Šenoa je do konca svog života prevodio sasvim slabe i bezimene drugorazredne i trećerazredne švapske pjesnike, a to je radio po svom zaista provincijalnom poetskom kriteriju u koji je vjerovao, kao u pouzdano uzvišenu mjeru ukusa. Prijevode ove sasvim slabe poezije Šenoa je potpisivao kao vlastitu pjesničku produkciju, a i to je jedan od dokaza naše bijede, koju je Matoš jedamput veoma dobro definirao kao zaturenost malog porobljenog naroda. Kod sastavljanja antologije primiti estetski kriterij Augusta Šenoe, kao pouzdanu mjeru ukusa, ostaje pod znakom pitanja, a poslije Šenoine antololgije (1876) dolaze svetojeronimski pokušaji, pak od R. F. Magjera do Minerve — ništa. Zbogom, drage naše antologije, baš smo sažaljenja dostojni, s vama kao i bez vas...

CAVOUR O BUĐENJU NACIONALNE SVIJESTI HRVATA I SRBA

Dosljedan protivnik svake pangermanske, austrohabzburške supremacije nad Slavenima, Cavour je u turinskom parlamentu prvi progovorio o buđenju hrvatske nacionalne svijesti. U ulozi načelnog tumača ravnopravnosti seljačkih slavenskih naroda s austrijskim i madžarskim plemstvom, Cavour je dao dalekovidnu prognozu političkog i kulturnog razvoja na istočnoj ja-

dranskoj obali; za razliku od mnogobrojnih slavenofobskih zanovijetala, Cavourove su se teze ostvarile gotovo proročanski. Buđenje narodne svijesti kod Hrvata i Srba smatrao je naprednim procesom, upozoravajući talijansko javno mišljenje da su austrijski i madžarski aristokratski elementi odlučili da topovima svladaju sve slavenske demokratske pokrete. Cavour predviđa, da će se snaga novoprobuđenih slavenskih nacionalnih svijesti, bez obzira na to što je svladana kontrarevolucijom, javiti u sve moćnijem obliku. U svojoj historijskoj besjedi od 20. X 1848, uza svu načelnu ogradu, da ne želi biti Jelačićevim ni hrvatskim apologetom, on je upozorio turinski parlamenat, da madžarska aristokracija potiskuje hrvatske plebejske mase na crti vlastite klasne, feudalne supremacije. Govoreći pred turinskim parlamentom, on je uočio sve kobne okolnosti nacionalnog i socijalnog revolucionarnog razdora na Dunavu, razlikujući veoma jasno feudalno-demokratske suprotnosti ovog zapletenog procesa, u kome ugarsko provincijalno plemstvo kao kontrarevolucionarna satrapija zauzima spram nemadžarskih seljačkih masa isto takav imperijalistički stav kao i bečka dinastija. Cavour proriče, da barjaci pod kojima se razvija hrvatska i južnoslovjenska narodna svijest, ne će ostati barjaci reakcije ni despotizma, bez obzira na kobnu ulogu, koju u tome trenutku igra ban Jelačić sa svojim graničarskim četama u Beču.

Inspiriran poetskom, romantičnom vizijom slavenske stihije, koja od Dunava do Baltika razvija svoju historijsku borbu za emancipaciju, Cavour se poziva na lik jednog Mickiewicza kao na revolucionarno objavljenje slavenskoga genija, dočaravajući povišenim glasom historijski poziv Slavenstva, u borbi za goli opstanak protivu aristokratske tiranije madžarskih grofova. Istu temu varirao je Cavour kasnije u nekoliko slobodnih asocijacija, uočivši sve bitne elemente kobne

godine 1848, te se može reći da je madžarski sociolog Szabó Ervin, pedeset godina kasnije, u svojoj čuvenoj analizi te iste kontrarevolucionarne problematike, cavoursku tezu osvijetlio nizom historijskih svjedočanstava tako, da bi Cavourove riječi mogle ostati kao moto Szabóvog životnog djela.

DOROTIĆ ANDRIJA

Historijski proglas Andrije Dorotića *Narode slavni,* od 12. VI 1797, objavljen mjesec dana poslije pada Mletačke Republike, simbolizira svu bijedu i žalost ne samo jedne zabačene mletačke provincije, kakva je bila Dalmacija kada se Bonaparte pojavio pred vratima Austrije, nego sveukupnog hrvatskog ambijenta, koji se jalovo otima svome udesu stoljećima.

Kada se Mlečići sa Dandolom pod zaštitom Bonaparteovih topova ponovo javljaju u Dalmaciji, Andrija Dorotić, antijakobinac od glave do pete, nekoliko puta osuđivan na smrt po venecijanskim agentima kao narodni neprijatelj, postaje u Zagrebu šef austrijske policije. Kao šef austrijske policije, ovaj luckasti cokulaš bavi se idejom da štampa hrvatske novine, jer po svom iskustvu konstatuje dnevno kakav utjecaj vrši i kakav jakobinski razdor među najširim masama sije venecijanski *Il Regio Dalmata,* štampan na narodnom jeziku.

Zašto se Martinovićev prijatelj, jakobinski zavjerenik biskup Vrhovac usprotivio planu ovoga fratra, da se narodne novine štampaju hrvatski, ne bi bilo teško odgonetati. Kompromitiran kao republikanac u okviru Martinovićeve afere, koja je svršila krvavo, biskup i slobodni zidar Maksimilijan Vrhovac nije mogao imati nikakvo povjerenje u ovog crno-žutog šefa policije, uvjerenog da je Austrija jedino moguće utočište pred

jakobinstvom, republikanstvom i ostalim ludim jatom revolucionarnih sablasti, koje prijete Dorotićevim fratarskim idealima do istrage. Relacije između biskupa masona i jakobinca i policijskog cokulaša u franjevačkoj mantiji jedan su od paradoksalnih motiva mnogobrojnih žalosnih zavrzlama vlastitih naših austrijskih protuslovlja.

MARINIZAM

Još od Körblera i Vodnika, za posljednjih pedeset i više godina, govori se o marinizmu kod nas na način neobično dosadan: svi naši adepti ezoterične književne nauke, pokapajući talente i netalente uz dim svojih pogrebnih voštanica na jedan te isti, bezidejno gnjavatorski način, gunđaju u koru jednoglasno: marinizam, marinizam, marinizam... Međutim, nije ni ovaj vitez Marino bio takav buffone kao što bi naši uzvišeni antimarinisti htjeli da nam nametnu svoje bizarno mišljenje, koje, primijenjeno na naše prilike, ne dokazuje mnogo, a svakako manje od onoga što bi naši auguri htjeli da nam dokažu.

Chi non sa far stupir, vada alla striglia,

to je parola pjesnika koji umije da nađe pravu, podudarnu riječ za vlastitu misao. Marino nije baš takva šeprtlja kao što se to pričinja našim književnim kravarima, od kojih mnogi „grebu krave češagijom lošeg ukusa“, a da ni jedan među njima, svojim stilom i drskošću svoga duha, nije zapanjio nikoga.

Od Mallarméa i simbolizma do Joycea i Eliota, do suvremenog talijanskog kaligrafizma, od Apollinairea do apstraktne poezije, koja se njeguje interkontinentalno, za sve bi se te pojave moglo reći da predstavljaju varijante suvremenog evropskog literarnog mari-

nizma. Poslije De Sanctisa, Spenglera i Burckhardta otkrili su mnogi, kako je u vrijeme kavaljera Marina umirala poezija i kako se rađala muzika, međutim, koliko je god to istina, nije još uvijek toliko difamantna, te bi marinizam svagda i svagdje trebalo uzeti kao pojavu bezuslovne manje vrijednosti, o kojoj je potrebno govoriti s prizvukom prezira i omalovažavanja. Kamo sreće da je u našoj poeziji onoga vremena bilo mrvu više autentičnog marinizma nego, nažalost, Chiabrere, i to Chiabrere iz pete ruke.. U našoj poeziji ima više Tridenta i više Svete Braće od Družbe Isusove, nego hrvatskog glagoljaštva, bogumilstva ili — ako hoćete — marinizma. Svi su naši pjesnici pobožni i čestiti Knezovi Republike, rodoljubivi uzor-građani, uredni i dostojanstveni činovnici, lukavi butigari, uzorni supruzi i roditelji, pak prema tome, dakako, da je Marija Mandaljena Pokornica postala idealom ove filistarske pisanije, a ne il Cavalier Marino, koji, kad bismo ga imali na svome Parnasu kao „našijenca“, ne samo da ne bi u našim čitankama bio naodmet ni danas, već upravo obratno od toga, on bi spadao među najodabranije knezove naše književne republike. Sve je na ovome svijetu relativno.

ZETSKI KRALJ BODIN

Naša historiografija je romantičarski brbljava, ona je naivna, a jedan od njenih osnovnih nedostataka jeste što davne, legendarne ličnosti, kojima se konture u maglenoj daljini vjekova jedva razabiru, za koje je dokumentacija posve oskudna i koje žive u našoj svijesti kao fantomi više nego kao živa bića, opisuje kao suvremene pojave, najbanalnijim reporterskim načinom, s namjerom da te srednjovjekovne anegdote djeluju kao živi primjeri političke analogije — danas. Ovakvo

neinvenciozno prepisivanje otrcane kičerske romantike, sa često prozirnom namjerom sitnog politikantskog krijumčarenja očitih neistina i šovenskih aluzija, zadaje glavobolju svima koji ne misle da ovaj dječji teatar mrtvih lutaka predstavlja bilo kakvu historijsku istinu.

Kao primjer naivnog dozivanja na suvremenu političku pozornicu davno već nestalih duhova, citiramo Bodina, kralja od Zete. U Prizrenu Bodin proglašen je
„bugarskim carem"
po buntovnoj vlasteli
„kao sin kralja Mihaila i sam kraljević zetski".
„I pored nekih pobeda"
(jer Bodin, zetski kralj XI stoljeća, ne smije, dakako, ni u kome slulčaju da bude poražen, jer mu to ne dopušta visok stepen ponosne svijesti o nacionalnoj časti iz perspektive XX stoljeća, kad se taj tekst piše), taj „pobednik" pada u zarobljeništvo, a njegovom nesrećnom kraljevskom tati, Mihailu Stonskom, vraćaju ga, kao pobjedonosnog vojskovođu, Mlečići za skupe pare. Pošto se tako poslije čitave serije
„pobedonosnih ratova sretno vratio kući iz mletačkog zarobljeništva",
princ lutalica ženi se normanskom princezom, a to je iz historiografske perspektive XX stoljeća
„spoljni znak mudre i dalekovidne politike zetskih kraljeva".

Kada Normani opsjedaju Drač, princ Bodin (sada već kralj)
„u toku borbe držao se po strani",
u smislu Ćorovićeve stilizacije, koji trajno mutno, dvosmisleno rafinirano objašnjava Bodinovu politiku
„držanja po strani"
kao
„jedino mudru i spasonosnu"
sa čitavim sistemom skrivenih misli, kao biva, da se Grci ne dosjete, Bodin će im već pravovremeno podva-

liti, jer Bodin, razumije se (kao stari radikal), zna što radi... „Kada su Normani počeli da postižu znatne uspehe, Bodin je bio na njihovoj strani",
a zatim je
„proširio svoju vlast nad Bosnom i nad Raškom".

Hinc illae lacrimae, ali kada je Bizantija potisnula Normane, i kada su
„drački namesnici oteli Bodinu zauzete gradove i njega privremeno zarobili",
Bodin se, dakako, priklonio Bizantiji. Koje su to gradove bizantijski i drački namjesnici oteli kralju Bodinu, i kako su ga to ponovo privremeno zarobili, i zašto samo privremeno, o tome naša historija — zavijena tajanstvenim velom — šuti...

Prikazivati događaje iz medijevalnog perioda s idejom nacionalne konstante, kao da je zetska, dukljanska, raška, makedonska, hrvatska ili srpska nacionalna svijest iz tih davnih stoljeća podudarna s političkim svijestima, koncepcijama ili interesima naših etničkih skupina u XX stoljeću, ili kao da se svi politički i državnopravni pojmovi iz perioda IX—XII stoljeća podudaraju sa suvremenim predodžbama našeg nacionalnog teatra osam stotina godina kasnije, tu rabotu tjerati tako ustrajno kao što je tjeraju naša gospoda „povjesnici", jeste prkosno i tvrdoglavo, ali nije naročito mudro. Takvim se otrcanim metodama tjera sitna, palanačka propaganda, koja je izgubila svaku, pak i najneznatniju svrhu već u vihoru Prvog svjetskog rata, a danas to nije samo trovanje neukog svijeta, nego zaista čisti besmisao. Rojalistička konjunktura na eshaezijskim katedrama, koja je pogodovala namjernom izvrtanju istine, formalno je nestala, ali duh naivnih rojalističkih travestija (uz neke plemenite izuzetke) vlada još uvijek našom romansiranom naukom po zakonu tromosti.

Jer, eto, kako se pišu komedije za našu historiografsku pozornicu: kad se već može utvrditi da se otac Bodinov zvao Mihailo, zašto da se ne pretpostavi kako je to upravo onaj kralj, koji nam je sačuvan na stonskoj freski, u kapeli svetoga Arhanđela Mihajla? Zašto na kraju krajeva, upravo taj stonski Mihajlo ne bi bio otac Bodinov, kad bi se upravo na temelju te nesretne slike (koja možda i ne prikazuje nikakvog hrvatskog vladara, nego upravo samog Cara Otona in persona) moglo dokazati da je Zeta držala Ston već u ranom Srednjem vijeku, pak prema tome da je zetsko pravo na Ston u najmanju ruku istog datuma kao i dubrovačko?

Kod fresaka iz XI stoljeća zaista nije važno koga predstavljaju, nego kako su slikane, tako bi otprilike rezonirao čovjek, kome je stalo do slikarstva, a ne do religiozne ili rojalističke propagande. Jedan od rijetkih slikarskih primjera karolinške romanike na našem tlu, taj portret srednjovjekovnog vladara u crkvi svetog Mihajla u Stonu predmetom je dugotrajne raspre među našim ikonografima jedne i druge vjeroispovijesti. Dobar motiv za burlesku, taj stonski Mihajlo grubo nam pokazuje do kakvog izobličenja istine može da dovede tako nevina stvar, kao što je jedna srednjekvalitetna slika na pljesnivoj crkvenoj stijeni, kad je uzmu u svoje ruke Abderićani, na svoj poznati način. Ovaj lik najstereotipnije karolinške dekorativne romanike mogao bi da predstavlja bilo kog vladara iz tog perioda, na širokom rasponu od Rajne do Stona. Ni po čemu nije utvrđeno da bi to bio nepoznati hrvatski vladar ili zetski kralj, jer se zna samo toliko, da je crkva bila posvećena Arhanđelu Mihajlu, a ostalo sve spada u luckasti dribling naših historiografskih centerfora s ovu i s onu stranu estetskih granica romanike i bizantinskog slikarstva IX i X stoljeća. Za sve te pretpostavke ne postoji stvarna podloga, jer su dekorateri onoga pe-

rioda kraljeve i vladare karolinškog svijeta slikali stereotipno kao kraljeve na današnjim igraćim kartama, i bez obzira na to što je pretpostavka, da je na ovoj stonskoj slici prikazan jedan od južnoslovjenskih knezova, pod znakom pitanja, takva će se verzija lansirati ipak, svakoj zdravoj pameti uprkos, jer takav način mišljenja točno odgovara mentalitetu naših historika, uvjerenih da lansirajući neistine šire interesne sfere zetske, hrvatske ili dubrovačke na Jadranu...

Kad smo Bodinovo Veličanstvo uzvisili tako na kraljevski pijedestal, kad smo dokazali da je kralj Bodin sin kralja Mihajla sa stonske freske, u čarolijama našeg panoptikuma nije nam teško prikazati Bodina kao pravog pravcatog kralja, koji zvekeće mačem, deklamirajući loše rimovane stihove iz bilo koje romantične operete. Kad smo tako s punom naučnom akribijom uspjeli dokazati da Bodin nije samo kralj, već kraljevski sin i unuk, taj učesnik u pobuni makedonske vlastele, taj pretendent na bugarski prijesto, oženjen normanskom princezom Jakintom, koji se probija između Bizantije i Normana lukavstvom i cekinima, s namjerom da proširi svoju vlast do Bosne i do Raške, pretvara se u banalnu političku formulu eshaezijskog kraljevskog ujedinjenja pod žezlom poznate nam dinastije, godine 1918.

Postavlja se delikatno pitanje: zašto naši povjesnici, ovi pjesnici bez dara, ne pišu drame, kad je kod njih razvijen urođeni smisao za komponiranje kraljevskih uloga velikog stila? Zašto ni jedna od tih kneževskih figura nije uspjela nadahnuti ni jednog našeg pjesnički raspoloženog historika da je oživi na sceni, kada je u doba Đurino to zaista bilo pomodno?

Čitav naš Srednji vijek golema je kosturnica, nepregledno groblje likova i događaja, koji su se svi izdimili kao potpuno zaboravljene i nepoznate epizode. U magli dalekih prostora i vremena, ne predstavljajući

objektivno drugo do divlje, geopolitički uslovljeno kretanje mladih snaga po našem planinskom reljefu, jedna za drugom nestale su čitave povorke ovih knezova u međusobnom satiranju između Zagore, Duklje i Zete, u jalovoj borbi za svoj feudalni suverenitet, a da svi jalovi, krvavi i tragični napori te, nazovimo je, vlastele nisu imali i nemaju baš nikakve sličnosti sa suvremenim nacionalnim previranjem na istome terenu. Sve su to adjektivne kontradikcije dakako, i bolujući od historijskih priviđenja, treba trajno imati u vidu da su ti fantastični tekstovi pisani po političkim karijeristima, po dvorjanicima i rojalistima iz neposredne perspektive poslije Prvog svjetskog rata, kada je bio prekinut crnogorski suverenitet i kada je penetracija kontinentalnih snaga na Jadranu mogla predstavljati anticipaciju i historijski presedan u logičnom nastavku historijskog prisajedinjenja. Kao Ibsenovi *Kronpretendenti*, ova naša simbolistička proza jeste ponajčešće zbrka čistog, više-manje naivnog besmisla, dok je naša srednjovjekovna politogeneza zaslužila suvremenije formule od beskrajno dosadnog zveketanja zaglupljujućih rodoljubivih fraza.

Šta znači pojava kralja Bodina kao državotvorca, u današnjem nacionalnom smislu, u XI stoljeću između Pape, Roberta Guiscarda, Bizantije i Mletaka? Sa pedesetak konja i mačeva svaki bandit onoga vremena mogao je slobodno i nesmetano da pobije bilo koga tko nije imao pedesetak konja ili konjanika, a legende iz tog davnog macbethovskog doba, ti dramatski detalji iz kronike jednog Saxa Gramatika, pretvaraju se kod nas u doktorske teze i akademske disertacije. Protivu kriminalne anarhije ljudi su se branili isključivo tvrđavnim zidinama, a tko je mogao da unajmi četu dobrih zidara i da kupi dvjesta mačeva, taj je u carigradskom ili rimskom dućanu nabavio sebi i potvrdu na

magarećoj koži da je Kralj i da je Bogom Pomazani,
„naš mili i dragi saveznik, Kralj"!
Normani vladaju Albanijom, a Bodin (kome nismo mogli da utvrdimo ni identiteta, jer se zove Konstantin) vladar je
„neutralan u bizantijsko-normanskom ratu",
što znači, da je nevjeran carevima carigradskim spreman svakog trenutka da proda grčke interese Lateranu, Mlecima ili Normanima, spreman da se polatini po uzoru Zvonimirovom, a sve se to iz naše romantične perspektive zove
„stvaranje velike srpske države"
kao pandana
„velikoj hrvatskoj državi Zvonimirovoj",
o kojoj jedan drugi autoritet piše:
„Hrvatska odista nije uživala pravu slobodu, još dok je formalno bila slobodna, i čini se da je to narod duboko osećao, pa se za svoju slobodu nije ni borio s onim oduševljenjem i ustrajnošću kao kad bi državu osećao kao potpuno svoju. Po njoj su slobodno vršljali Papini Legati i njihovi poverenici dalmatinski Romani, a spremali su se da je raščupaju Mleci i Madžari".
Mudrost do mudrosti:
„prava sloboda Hrvatske koja nije slobodna",
premda to formalno jeste, a
„to narod oseća duboko",
pak se zato
„i ne bori kao kad bi državu osećao svojom".
Hrvatska sloboda, narod, osjećaj slobode ili državnosti, i tako dalje, sve su to elementi krijumčarskog baratanja pojmovima, koji nisu ni u XI stoljeću značili ono što gotovo svi naši historici s nekim prominentima na čelu misle da znače danas, kada pod naivnom vinjetom švercuju sumnjivu robu sasvim banalnog i neukog šovinizma.

Kada Raimondo od Tuluze prolazi Zetom za Svetu Zemlju 1096—97 on (po Ćoroviću)
„prolazi Zetom neprijateljski",
ali ga Bodin, uprkos tome,
„ipak prijateljski prima..."
Kad su se već tako sastali, kao dva kraljevska prijatelja, u Skadru, Bodin i Raimondo od Tuluze napijaju kraljevske zdravice: bratinstvo pokršteno šampanjcem u znaku Alijanse francusko-srpske u varijanti 1914—25, a zatim Bodin istoga trenutka nestaje pod zvijezdama, da bi se stvari u ovoj kraljevskoj obitelji završile na krvav, macbethovski način: trideset mrtvih na historijskoj pozornici, zaklanih en famille. Zašto se ova kraljevska familija poklala do istrage, da baš ni jedan od njih nije ostao živ? Nad hrpom leševa, nad razvalom kraljevskog groblja bodinskog osjeća se u našoj historiji sentimentalan prijekor, da se to sve nažalost svršilo tako tragično samo zato, jer ovi sebeljubivi i grubi srednjovjekovni baruni nijesu bili na visini nacionalne svijesti naprednih i suvremenih historika tipa Ćorovića i Stanojevića.

Ti bijedni naši kraljevi svršavaju svoje blistave karijere veoma krvavo i veoma brzo kao kod Shakespearea, i dok se jednom mrtvom princu na Helsingoeru odaje posmrtna počast, stiže na daske u sjaju svojih srebrnih oklopa novi Fortinbras, a na pozornici našoj javlja se novi pretendent: Vukan!
„Raška na uštrb Zete, Budim na uštrb Gvozda, Mleci na uštrb Zadra, Hercegovina na uštrb Bosne",
sve jedno na uštrb drugog, sve jedno drugom hoće da pregrize grkljan i da zabije nož u leđa, a sve to samo zato, jer ta luda i divlja kraljevska, kneževska i vlasteoska čeljad nema potrebne idealne državotvorne svijesti naših dragih ljetopisaca iz Dvadesetog stoljeća, jer ti „narodi" nisu narodi, nego rulje, i premda su
„formalno slobodni — ipak to nisu",

jer sve te države i svi ti narodi ne osjećaju državu „idealnim ostvarenjem svojih političkih programa".

Bodin, alias Konstantin, sin nepoznata oca, to jest sin zetskog vladara Mihajla, konfiniran kao mladić u Antiohiji zbog navodne pobune makedonskih boljara, balansirao je između opasnih magnetskih polja tadašnje političke stvarnosti kao jedan od pretendenata na prijestolje. Kao vazal bizantinski on je igrao zavjereničku igru sa Mlecima, Normanima i Lateranom podjednako, u sva tri smjera simultano, s jednom jedinom mišlju da prodre u Bosnu ili u Rašku, kao u svoje neposredne interesne sfere. Baruni na prijelazu između rodovskog i feudalnog uređenja, kada su arhajski i patrijarhalni elementi na plemenskoj bazi još uvijek toliko jaki da ometaju konsolidaciju feudalnih centara, gube se sve do XIV stoljeća u jalovim naporima za osvajanje suvereniteta. Taj će proces potrajati sve do XIV—XV stoljeća, kad se na horizontu ocrtava nova kobna komponenta: osmanlijska opasnost, koja čitavom toku naše historije daje posve drugi smjer.

Manihejci, papisti, pravoslavci, glagoljaši i inkvizitori trajno se ugrožavaju u zavjerama i urotama s jednom jedinom idejom, a ta je: pljačka i otimačina. Kozari na kršu, pod teretom galija mletačkih quantité négligeable, drumski razbojnici, nadzirući ceste i pazare, konjokradice koje trguju kokoškama, jajima i jarićima, a pomalo ljudskim mesom i robljem, u principu smatraju venecijansko građanstvo svojim najvišim idealom, a sa svojim gospodskim zetovima inostrancima (Baiamonte Tiepolo, 15. VII 1310) dižu bunu u Veneciji protivu Consiglia. Šuruju s kardinalima i inkvizitorima (Gentilis, Casamaris), podmićuju papinske legate, plaćaju ucjene inkvizitorima (ispred Zadra Pavao Šubić piše avinjonskom papi Klementu V antiveneci-

jansko pismo), a ipak za svaki slučaj nastoje da imaju domicil u Veneciji, respective oni iz Raške, Duklje i Zete u Dubrovniku, za svaki slučaj . . .

DOMAGOJ

U periodu slavenske politogeneze na Jadranu, u trajnoj politički isprepletenoj igri između Mletaka i Rima, Aachena i Carigrada, razdoblje od dvanaest godina Domagojeve političke karijere predstavlja neznatan detalj dugotrajnog krvavog previranja, u znaku zbunjenih, iz perspektive naših historika potpuno nelogičnih i nejasnih gusarskih prepada, čas za račun jednog, a čas za račun drugog visokog političkog partnera u inostranstvu. Sve historiografske kombinacije osnivaju se na dva-tri detalja u dopisivanju između Rima i Carigrada, a ostalo su slobodne fantazije tipa Klaić, Smičiklas ili Šiško, a kasnije popova Lukasa ili Barade. Parafraziranje prošlostoljetnih „rodoljubivih tekstova" kakvo se i dalje njeguje pod vinjetom „povijesnog ispitivanja", ne znam da li je najsretnije rješenje, da se ljudima, koji danas u našoj historiji traže pouzdane upute, kaže nešto o tim danima medijevalne anarhije, na način više-manje podudaran sa suvremenim metodama historijske nauke.

Od Klaića se uvriježilo (ili „udomaćilo"), da se „Slaveni" iz ahrivskih dokumenata od VIII—XI stoljeća trajno navode kao „Hrvati", u smislu klaićevske rodoljubive formule, kao da se radi o „Hrvatima", formiranima po modelu nacionalne svijesti iz druge polovine XIX stoljeća, to jest na način kako je Klaić zamišljao da treba tjerati hrvatsku nacionalnu propagandu, budeći viteški junački duh u pospanoj kheunovskoj Banovini filistarskim romantiziranjem. Ta klaićevska metoda dakako da je naivna, a što se naučne arkribije tiče,

sa činjenicama nepodudarna, jer srednjovjekovni kroničari, koliko god bili neznalice i nesnalažljivi inostranci, oni ipak prate dramatski razvoj odnosa na istočnoj jadranskoj obali sa veoma velikim zanimanjem. Kad govore o Slavenima, oni uglavnom prikazuju difamantna gusarska razbojništva na našoj obali, imajući fino sluh da razlikuju „Hrvate" od „Slavena", u neodređenom, širem smislu.

„Gusari" s istočnojadranske obale podjednako su odiozni iz perspektive mletačke, carigradske i rimske. Predmetom i motivom trajnih optužaba i kleveta, Slaveni su istodobno nevinom žrtvom političke propagande, jer o gerilama i o gerilcima, o pirateriji i o piratima sve bogom pomazane legitimne vlasti ovoga svijeta govore kao o banditima; kada Papa u jednom jedinom od svojih mnogobrojnih pisama uzima Hrvate u odbranu, on reagira na bizantijske prepade na istočnoj obali, u periodu Raskola, kao političar: Hrvati su u tome trenutku Papi manje zlo od „Slavena" šizmatika. Kao što slavensku piratsku, gusarsku rulju prikazuju latinski i grčki pamfleti, tako opaki, okrutni, necivilizirani i pogani ovi „Slaveni" ipak nisu bili. Kulturni centri u kojima se pišu ti pamfleti, diplomatske kancelarije koje govore o hrvatskim knezovima i vladarima na istočnoj jadranskoj obali trajno sa pejorativnim prizvukom, a često i s prezirom punim gađenja, u svojim kriminalnim metodama nisu bili ni za jotu humaniji ni pristojniji.

Da Domagojeva infanterija nije bila sastavljena od tako impozantne falange strijelaca, kakvu je prikazao Ivan Meštrović, kada (na svom poznatom reljefu) koketira sa klerikalnim pojmom bojovne domagojevštine, to je izvan sumnje. Kod nas se od Domagoja stvorio simbol Bojovnog Ratnika, jednog od Generala Ecclesiae Militantis, što ni po čemu nije točno: za ove mizerije od knezova, koji su bili toliko ekonomski bijedni,

da na svojoj bazi nisu uspjeli organizirati ni šake feuduma, za gladujuće pastire, koji od splitskih biskupa uzajmljuju po trideset cekina, za tu gospodu barune radilo se trajno o biti ili ne biti... Pasti u roblje kao mletački galijot ili krepati od gladi kao pastir na kršu, kome su splitski ili trogirski oklopnici oteli stada, to je bilo pitanje njihove svakodnevne politike.

Bude li se jedamput pisala objektivna historija onih dana, trebat će posvetiti nerazmjerno veću pažnju bijedi ispod mosorskih i dinarskih vrleti nego nekim ideološkim orijentacijama Zapad — Istok. Sve su te metafizičke hipoteze smiješne. Auguri jedne i druge kršćanske vjeroispovijesti deklamiraju nam o duhovnim supstancijama, koje da se podudaraju sa vrhunaravnim karakterom narodne duše, a ni jedan od tih mislilaca ne će da progovori prije svega o bijedi, o zakonu geopolitičkih faktora i o glavnim penetracijama velikih sila na magistrali Solun—Vardar ili Soča—Jadran.

Vladari tipa Domagoja dolaze na vlast u krvi, nestajući sa pozornice u trajnim zavjerama. Još uvijek traju parafraze smiješnih formula pseudopatriotske „povjesnice" iz prošloga stoljeća, kao da su se ovi knezovi međusobno uništavali po crti svojih duhovnih vizantijsko-rimskih simpatija i programa. Trebalo bi poznavati koliko je te čeljadi svega bilo, koliko je podanika sa kravama i kozama zajedno živjelo pod takvom jednom kneževskom krunom, koliko su para trošili ti kraljevi, kakva je bila prodajna cijena njihovih vojničkih akcija na političkim burzama vremena, kad su ih kupovali kao jadno gusarsko meso. Kako bi ti bijednici bili mogli da preskoče ukletu sjenku svog vlastitog udesa i kako bi bili mogli da se oslobode svog opanka, kad im životni uslovi, tisuću godina poslije te slavne kraljevske ere, nisu poskočili ni za dlaku?

DOMINIKANCI KOD NAS

Istina je da je sveti Dominik počeo svoju karijeru u pobijanju krivovjerstva, koje je u ono doba značilo početak rađanja laičke svijesti i pobunu protivu crkvene hijerarhije na temelju evangelističkih principa, pa kad se danas govori o duhovnom poslanstvu ovog Reda, ne treba zaboraviti, da je recept o ljekovitosti vatre dominikanski izum. I u našu zemlju dominikanci stizali su sa delikatnim zadatkom svoje Misije, da spale bogumilsku herezu. Kada je riječ o „našim dominikancima“, mi kao da im tepamo, rastapajući se od milja — koliko li ih je bilo, kako su bili kulturni, mudri i obrazovani, i kako su mudro i dalekovidno djelovali u izgradnji naše civilizacije, otevši nas poganskom i đavolskom mraku naše barbarske svijesti, a zapravo ti naši bijeli fratri doputovali su k nama kao tuđinci iz tuđine, za tuđe račune, i do danas ostali su što su i na početku bili: inostranci na proputovanju kroz jednu nevjerničku, barbarsku zemlju.

Svi naši historici (bez izuzetka), kada govore o patarenskom „krivovjerstvu“, nastoje kako bi toj poganskoj pojavi dali neko manje vrijedno tumačenje, kao da je tobože, nažalost, doista simptom rasula nekih moralnih principa, ali ta balkanska, slavonska ili bosanska hereza nije tipično „naša pojava“, jer bilo što se javlja kod nas kao „krivovjerstvo“, zapravo je „strano tijelo u okviru našeg historijskog razvoja“. Da se stidimo nečega što se zove krivovjerstvo u našoj historijskoj prošlosti, da žalimo te naše davne „jeretičke zablude“, da ih zaobilazimo sordinantno kao mačke oko dominikanskih lomača, kao da tih lomača i te jereze uopće nije bilo, smisla mnogo nema; upravo stoga što je besmisleno, to se ipak kultivira dalje svakoj historijskoj logici uprkos. Kod tih pravojernih, pravoslavnih, latinskih ili grčkih antijeretičkih idiosinkrazija obje su

naše klasične, rasne vjeroistovijesti idealno podudarne. Iz jedne i iz druge perspektive priznati bogumilstvo kao treću komponentu, znači odreći grčkoj ili latinskoj misiji značenje historijske magistrale, a ta opet hipoteza ruši sve idealističke aksiome naše moralne supstance na ovome svijetu, a takav način gledanja jeste satanski, dakle bogumilski, dakle — danas — materijalistički.

Da dominikanci nisu postupali sa jereticima u rukavicama, to je jasno, jer u surovom i poganom vremenu i dominikanci su bili u zlu zli i u surovostima surovi i opaki, kao što su društvene prilike i odnosi tog perioda bili brutalni. No dok je takozvani jeretički laicizam (kod nas i u svijetu) mogao značiti neku pobunu u ime naivnih, evanđeoskih principa, lavež ovih vjernih pasjih čopora dominikanskih, koji su se sami dičili pred Gospodinom da su mu psi („Domini canes"), odjekivao je čitavom Evropom. Istina je: dominikanci bili su roditelji likovne propagande, oni su prvi u slikarstvo unijeli teme mrtvačkih plesova, prijeteći nevinom stadu svojih vjernika „Terorom Sudnjega Dana" (Campo Santo u Pisi kao primjer). Bilo ih je više od sto i pedeset bataljona. Počeli su svoju vojničku i generalsku karijeru kao siromasi, božji bojovnici, ali ratujući za račun svjetovne vlasti i oni su pali u iskušenja raznorazna i predavši se kultu svjetovnih dobara, pogospodivši se, pretvorili se u feudalnu vlastelu tako, da ni u tom pogledu nisu očuvali čistoću svojih moralnih ideala. Naši bogumili smatrali su ih đavolskim sjemenom, pak su tu jerezu platili svojom ludom glavom, a sve, što je stoljeće-dva kasnije o tim fratrima govorio i pisao Erazmo, nije mnogo blaža ocjena ove fanatičke družbe.

Sveti Dominik, organiziravši svoje bataljone protivu albigenza, postao je već u svojoj dvadeset i petoj godini pobjedonosni general, koji je ovaj sveti rat za-

vršio punom pobjedom. Čitav francuski jug bio je zaklan, a Lombardija zgažena. Kako su ti „intelektualni zaštitnici" evropske umjetnosti i književnosti njegovali kult knjige, o tome nam je ostavio dragocjeno svjedočanstvo i fra Angelico u svojoj apologiji *Čudo svetoga Dominika,* gdje se vidi, kako braća dominikanci uživaju u ognju od jeretičkih knjiga. Kao specijalisti u inkviziciji, dominikanci siju po čitavom civiliziranom svijetu strah i trepet za svaku, u evangelističkom smislu ovoga pojma, i najneviniju slobodnu misao. Ne treba zaboraviti da su oba autora čuvenog *Mlatila za vještice* (Malleus Maleficarum) bili dominikanci: Jakob Sprenger i Institoris. Tehnika uništavanja političkih i ideoloških protivnika (u smislu nacionalnosocijalističkih direktiva) jedva da je savršenija od bogatih i invencioznih propisa ovog slavnog *Mlatila,* pomoću koga su dominikanci pomlatili masu evropske svjetine, po broju veću od Kserksove vojske. Između ostalih svojih izuma dominikanci su zaveli u historiju evropske civilizacije crkvenu cenzuru, a kod pokrštavanja Antike oni su sa svetim Tomom Akvinskim odigrali svoju besmrtnu ulogu, zaustavivši normalan tempo razvoja zdrave ljudske pameti za dva do tri stoljeća potpuno, a kao što se po proplamsajima neotomistike na svim filozofskim kongresima poslije Drugog svjetskog rata vidi, taj zastoj još uvijek traje...

BALŠIĆI

Balšići, kao jedan od glasnijih klanova iz feudalne, politogenetske periode, kada je na našem terenu sve još usijana meteoritska masa, predstavljaju doista važan historijski period oko Zete i Albanije, potkraj XIV stoljeća. Idealistička apologija jednog feudalnog klana koji se prikazuje melodramatski, kao da se genealoški

prati razvoj jedne porodice u aristokratskom almanahu, takva lažna instrumentacija, kad se stvari prikazuju u opernim kostimima, uz romantičnu pratnju violina, ne podudara se sa stanjem historijskih fakata, a kao metoda travestira istinu, krivotvori događaje i datume, i od kaosa i rasula divljeg, primitivnog, barbarskog, da, upravo kriminalnog stanja stvara svetitelje na političkom i nacionalnom ikonostasu i tako uspavljuje svijest, zarobljujući logiku sažaljenja dostojnim neistinama, oko kojih pali svoj katedarski tamjan kao oko svetinja.

U metežu između budimskih, mletačkih i napuljskih pretendenata, ovi banovi, baruni, boljari, knezovi, ovi trabanti kraljeva i kraljevskih samozvanaca, lički, zetski, makedonski, dalmatinski i bosanski boljari, koje zanosi jedna jedina gladna misao da bi pokrali što više tuđih koza i da bi tako „proširili svoje interesne sfere", ne kreću se na historijskoj pozornici kao patetični junaci naše narodne opere u desetercu i uz tambure, nego kao razbojnici, pustolovi i lutalice, kojima životni uslovi nisu bili ni po čemu udobni, a udes trajno proklet. Gaziti preko Bosne ili Rame, probiti se od Grmeča do Plive ili od Une do Drine, braniti svoje pašnjake na padinama Plješevice ili otimati ribolov na Gornjem Pounju, ugrožavati dalmatinske talasokratske komune, ubirući porez između Trogira i Zadra, paliti i robiti od Vardara do Prokletija, spuštati se niz zetske vrleti i graditi kule na Jadranu, to su bili jedini planovi ove vlastele, koja je kao nosilac svoje vlastite boljarske svijesti kurjak među kurjacima, strah i trepet jadranskih gradova, a gonjena zvjerka s druge strane. Uz trajne pokolje, uz zveket oružja na bijegu, u neizvjesnostima, ugroženi veleizdajom, raskrinkanim urotama, u okovima ili u progonstvima, svi ti boljari svršavaju tragično i jalovo. Klečati u Budimu pred Andrijom Morosinijem, klečati pred Karlom Robertom u Splitu, bo-

riti se goloruk sa dalmatinskim gradovima, otimati biskupima mitre i cekine, šurovati sa bosanskom patarenskom vlastelom, igrati trajno pretvorljivu ulogu denuncijanta i agent-provokatora na papinskim dvorovima u Avignonu ili Lateranu, sanjati o suverenitetu i škiljiti na krunu, što je spram toga bilo biti zetski, bribirski ili livanjski župan? Mizerija, izražena jezikom tadanjih valuta, koja predstavlja nekoliko opanaka i tri koze. Borba s patarenima sve do Drine, osvajanje Zadra, bitke s Kotromanićima, Mlecima i Nelipićima, sa posavskim i podravskim barunima, lutanje od Knina do Kotora i od Zadra do Save, to je historija ovih knezova od Bribira do Zete, a ta skorpionska i vučja problematika ne može se prikazati s lažnim patosom po načelu prvorodstva, po zakonu aristokratskog legitimiteta, kromolitografirano, kao što nas je naučio da gledamo po zakonu izopačenih historijskih perspektiva Paja Jovanović sa svojim dekorativnim krunisanjem cara Dušana.

Kao jaki feudalni fokus i Balšići su aktivni u svima smjerovima za stvaranje vlastite baze između Albanije, Dubrovnika, Hercegovine, Raške, Skadra, Bara i Ulcinja. Vazali bizantijski i mletački, Balšići nisu uspjeli da se održe pod udarom jačih i bolje organiziranih snaga, jer već početkom XV stoljeća nestaju sa političke pozornice netragom.

Na koji je volšeban i paradoksalno čudestven način Nikola Pašić pao pod magičnu sugestiju balšićevskog magneta tako hipnotiziran, te se zainteresirao čak i za Šuffayeve fantazije? Za objašnjenje pašićevske romantike mogao bi se naći ključ u nekim elementima megalomanije s jedne, a historije feudalne inercije s druge strane tako, da su neki čaršijski filozofi po svom mentalitetu više skloni politici albanskih begova, nego arnautske raje.

DIOKLECIJANOVA PALAČA

Orbis romanus

Između V i IX stoljeća kada se javljaju prve tendence za formiranjem političkih i religioznih slavenskih elemenata na Jadranu, Orbis romanus leži pred našim narodima u ruševinama svoje mediteranske, helenskorimske civilizacije. Na istočnoj obali Jadrana Dioklecijanova palača ostala je jednim od simbola ove nestale civilizacije. U Dioklecijanovo vrijeme, Rim, smrtno ranjen, umire, ne vjerujući više ni u što i ne boreći se više ni za kakve principe, osim za svoj vlastiti imperatorski opstanak. U sjeni krvavih stoljeća rimske dekadanse, Dioklecijanova palača je jedan od posljednjih akorda one historijske agonije, koja se gasi u očima barbara, stiglih na Jadran iz dalekih sjevernih zemalja.

Carska grobnica

Carska grobnica u Splitu posljednje je arhitektonsko remek-djelo jedne arhitekture, koje predstavlja monumentalne kulise fantastičnom nizu prizora, što ih Evropa još uvijek zove civilizacijom čitavog svijeta. S jedne strane sinteza Antike, splitska rezidencija je istodobno tugaljivi simptom nestajanja svih klasičnih principa u arhitekturi i u dekorativnim vještinama. Barbarski eklekticizam jednog kulturnohistorijskog perioda, koji je izgubio svoje vlastite unutrašnje stvaralačke impulse, Dioklecijanova palača je zapravo orijentalna dekoracija jednog vremena, koje više nema svog stila, i čitava njena arhitektonska zamisao nije više klasična.

Između antike i srednjeg vijeka

Ova građevina stoji kao međaš između Antike i Srednjeg vijeka. Preteča vizantijske arhtitekture i sredovječnog, romanskog, vizantijsko-ravenskog perioda, ova pompa jednog carskog nadgrobnog spomenika posmrtna je počast nad sarkofagom tiranina, o kome je Bonaparte izjavio Marmontu, da je bio „najbolji policist čitave historije". Od egipatskih sfinga i afričkih granitnih i porfirnih kapitela tu je nagomilan čitav magazin raznovrsnog skupocjenog materijala, da bi se tako dočarao kult dostojan jednog poluboga i gospodara nad Tetrarkama Carstva, koji se povukao u svoju palaču, da tu završi svoj život, sadeći kupus.

Pozornica bez kulisa

Pred našim očima danas ova carska pozornica stoji bez kulisa: bez brončanih spomenika, bez mramornih kipova, bez zavjesa: prazne, požarima i olujama vjekova uništene zidine jednoga hrama, što ga još Porfirogenet, šest stoljeća kasnije, nije umio opisati, priznavši da mu nedostaju riječi kako da prikaže ovu carsku grobnicu, koja je svojim lukovima, peristilom, kolonadama i kupolama inspirirala gotovo sve kršćanske bazilike bizantijskog i zapadnoevropskog svijeta.

Mistika posmrtne carske počasti

Korintska kolonada ovog carskog groba je tu, da djeluje mistično: post mortem Imperatoris, a ne da nešto stvarno nosi. Ovaj carski mauzolej znači definitivan prekid s arhitektonskim utilitarizmom u historiji evropske arhitekture. Bogatstvo ove dioklecijanske grobnice ima jednu jedinu svrhu: da djeluje satrapski na barbarska pokoljenja.

Gurlittova hipoteza

Čipkasti reljefi, lavlje pandže, geniji, bogata flora u timpanonima i zaglavcima, sve je to negacija rimskih puritanskih principa, pak su Gurlitt i čitava legija kulturnohistorijskih stručnjaka za Gurlittom došli do zaključka, da ova građevina nije više objavljenje rimskog duha. Dublji, simboličan smisao ovog mauzoleja je proturimski, i graditelj Carskog Hrama je — po gurlittovskoj hipotezi — „orijentalizirani Grk ili helenizirani Sirijac". Ni Dioklecijan nije bio Rimljanin. Rođen u Solinu, on je ovdje, u sjeni svoga zavičaja, i umro, a da Rima nije tako reći ni vidio, ni htio da vidi. Gurlittova pretpostavka, da graditelj ovog hrama nije Rimljanin, vrlo je vjerojatna, ali ni po čemu ne slijedi da glavni graditelji palače mora da su došli iz Male Azije ili Sirije, jer ti glavni graditelji mogli su biti isto tako i Iliri, a ta bi pretpostavka mogla da bude bliža stvarnosti od svih hipoteza već i po tome, što je i car, kako se vidi po njegovoj carskoj rezidenciji, bio lokalni patriot.

ČIKA

Zaogrnuta koprenom tajne, zadarska benediktinka Čika stoji nad katafalkom našeg kraljevskog kolomanskog poglavlja kao prikaza iz bilo kakvog montépinskog romana za groš. Tko je bila ta čudna duvna, ta priorisa, ta časna majka, o kojoj se govori da je „preko zadarskih Madijevaca, od kojih je potjecala, bila u rodu s hrvatskim kraljem Petrom Krešimirom IV, koji je u jednom dokumentu naziva svojom sestrom"?

Patetična evokacija ove benediktinke, da je u rodu s hrvatskim kraljem Petrom Krešimirom IV, koji ju je u jednom dokumentu počastio nazivom „Soror mea

Cicca", izgleda nam suviše svečana, a da zapravo ne znamo da li se zvala Cika ili Cicca ili Cicha, u svakome slučaju više Cika nego Čika, ako je Cika hipokoristikon od Lucija, kao što to misli Rački, dakle Lucika i prema tome Cika, a nikako Čika.

Kada Petar Krešimir, sin Venecijanke Hicele, unuk i imenjak svoga djeda Petra Orseola Venecijanca, piše jednoj od roda zadarskih Madijevalaca (koji su možda bili Švabe Mainardi), on upotrebljava za naslov pisma uobičajenu frazu, „sestro moja", ili kao što bi Ličani rekli „*'stro-moja*", isključivao kao frazu, koju ne treba dešifrirati ni za mrvu manje konvencionalno nego što je bila izgovorena... Da li je bila u rodu s jednim od hrvatskih kraljeva ili nije, da li je bila priorisa zadarskih benediktinki, sve to nije od neke naročite historijske važnosti. Čini se po svemu da je bila dama svakako veoma imućna, a mi smo slavu njenog nakita pronijeli sve do Pariza.

U vezi s Lucikom na spiritističkoj seansi naše historije javlja se sjenka njene kćerke Većenege, pokopane pod istim benediktinskim krovom, gdje se, umoran od dalekog budimskog puta, odmarao naš dragi kralj Koloman, kad bi bio stigao do Zadra da se tu napije grka i najede barbuna. Postoji, naime, još jedna, ne manje vjerodostojna romantična hipoteza, da je Koloman podigao ovaj svoj zadarski benediktinski zvonik vezan o tihi stan sestre naše Lucike nitima lirske zadarske mjesečine, kao da se zaista radilo o „romančiku" grbavca Kralja s ovom tajanstvenom bijelom duvnom.

Patetičan grimiz kraljevske zadarske tajne mogao bi se izraziti samo stihovima, kao što i kraljevske dečanske motive opisuju naši pjesnici u boljarskim ornatima ruske opere, sa poznatom patetičnom instrumentacijom iz vremena Milutina Bojića ili ciklusa soneta o hrvatskim kraljevima od Vladimira Nazora.

Taj Kalman bješe kralj,
baš pravi silan kralj...

Kleči pred kraljem bogata plejada
svih Boljara zadarskoga Grada,
a Kralju časna, uzvijorena brada,
od kovrčica srebrna kaskada,
do pojasa mu pada,
na prijestolju kad sjedi,
on kao Pique-Kralj vlada,
od Zadra do Istre i do Budima grada...

A što mu vrijede Zadar i kruna, kada
taj silni Kralj od grešne ljubavi nam strada?

On Duvni jednoj od zadarskijeh Madâ
u pero pismo diktira:
O, djevojko draga, o, Luciko mlada,
za tobom ginem, Sestro Moja,
i ljubim te — mada —
znam dobro da sve je samo san i u snu limonada
à la Šiško i à la Barada.

BRANIMIR

Branimir, hrvatski knez, bio je po našim historicima „apolitičko lice",
jedan od naših latinskih, to jest par excellence zapadnjački orijentiranih vladara, koji se principijelno
„nijesu bavili politikom".
Ta mudra hipoteza o „apolitičkom" stavu kneza Branimira dokazuje se na temelju izvora
„koji ne govore o političkom radu ili o političkim preokupacijama kneza Branimira ni slova".

Da o
„političkom radu kneza Branimira“
ne govore izvori,
to je teza Mihe Barade, razrađena s njegovom poznatom svestranom naučnom akribijom, na temelju pouzdanih dokumenata:
„Mnogi spomenici svjedoče da je njegov“
(to jest Branimirov)
„rad na vjerskom polju bio vrlo aktivan.“
Da je
„Branimirov rad na vjerskom polju bio vrlo aktivan“, Barada objašnjava Branimirovom reakcijom na bizantinsku orijentaciju kneza Zdeslava, to jest, pošto je uslijed bizantinske orijentacije kneza Zdeslava Branimirov rad
„vjerski bio vrlo aktivan“,
slijedi, da Branimir nije bio „aktivan političar“ prosto zato, jer se je „prvenstveno interesirao vjerskim, a ne političkim radom“. To nije logično, ali se podudara s metodom historiografskog sistema Mihe Barade kada je riječ o barnimirovskom kompleksu.

Da ispitamo kako je knez Branimir došao na vlast, iako se
„nije bavio politikom“,
iako je njegov rad bio aktivan
„isključivo samo na vjerskom polju“.

Knez Branimir došao je na vlast tako da je stao na čelo zavjere. Protivu koga je bila uperena ta „apolitička“ zavjera? Protiv kneza Zdeslava, koji se, za razliku od Branimira, bavio politikom, i to još probizantinskom. Kako je zavjera ostvarena? Ova „apolitička“ zavjera, sa knezom Branimirom na čelu, ostvarena je tako, da je Zdeslav pao žrtvom državnog udara, to jest da su kneza Zdeslava zaklali, upravo ubojnom strelicom „prošišali“. Ovo umorstvo, iz „apolitičke“, vjerske perspektive, svakako je veoma neprijatno, ali kako se izraža-

vamo metafizički i kako se knez Branimir
„nije bavio politikom",
jer o tome, da bi se bio bavio politikom,
„ne govore izvori",
jer izvori govore samo o tome kako se naš knez sa svim ostalim „apolitičkim" knezovima bavio zavjerama, koje su skidale s vlasti druge „apolitičke" knezove i to, dakako, tako da su knezovi padali žrtvom umorstava, razumije se, ne „političkih" nego „vjerskih", to je samo jedan od dokaza da se Branimir „nije bavio politikom".

Tako glasi historijski autentična teza Mihe Barade, koji „apolitički" début kneza Branimira, na početku njegove „apolitičke" karijere, objašnjava jednim umorstvom „apolitičke" prirode.

Pitamo se, zašto je Branimir ubio Zdeslava?.. Nije ga „ubio on, nego su ga ubili Hrvati", a ubili su ga iz „apolitičke" reakcije na kneževu bizantinsku orijentaciju:

„Prepad 878 bizantinskog pristaše Zdeslava nije našao odaziva kod Hrvata, koji su bili orijentirani prema Zapadu. Već u svibnju 879 Hrvati se dižu na ustanak s Branimirom na čelu. Zdeslav pogiba, a vladarom Primorske Hrvatske postaje Branimir."[1]

O čemu se radilo u slučaju pogibije kneza Zdeslava, kad je do nje došlo očito uslijed potpune „apolitičke" borbe za vlast, to jest ne toliko za banalnu, vulgarnu, svakodnevnu, materijalnu političku vlast, nego više za duhovne principe istočne ili zapadne orijentacije, za Bizant ili za Rim?

Borba utjecaja velikih sila u IX stoljeću na našem terenu nije imala, dakako, „nikakve veze s politikom"... Zdeslav se nije bavio politikom upravo tako kao što se politikom nije bavio ni knez Branimir ni njegovi Hrvati, koji se u IX stoljeću uopće načelno „nisu bavili

---

[1] (M. Barada: Branimir, knez, Hrvatska enciklopdija, III, 240)

politikom", kako to od Klaića do Barade uglavnom prepisuju svi naši historici. Depolitizirajući Hrvate i hrvatske knezove iz IX stoljeća, oni ih uzvisuju iznad zemaljske stvarnosti u neku vrstu anđeoskih vrhunaravnih bića, koja imaju samo svoju zapadnjačku, lateransku ili bizantinsku dušu, ali političkog hrvatskog tijela nemaju.

Hrvatima iz IX stoljeća (kao *duhovima na spiritističkom sastanku*) nije stalo do politike uopće, nego do astralne, metafizičke orijentacije: do Istoka ili do Zapada. U toj dilemi Hrvati su protiv Istoka i to κατ' ἐξοχήν, i to odlučno, i to postojano, odonda pa sve do danas, *punih tisuću godina* ... Hrvatima je stalo isključivo tvrdoglavo, i to potpuno nerentabilno, samo do Zapada, a jer su tako manijakalno, beskompromisno jednostrano zapadnjački orijentirani, Hrvati su ipak pocijepani „u dvije stranke"
(kako kaže Šišić), u dvije (Baradine) „apolitičke" grupacije, od kojih je jedna očito antizapadnjačka, a druga antibizantinska, ali „apolitička", jer se isključivo bavi samo vjerskim radom.

U dokaz stopostotne srednjovjekovne hrvatske vjerske „apolitičnosti", koja se, kao što vidimo, odvija u znaku rascjepa i raskola, pa čak i političkih zavjera, državnih udara i umorstava, Zdeslav
„*Dux gloriosus* Sedesclaus sagitis obructus",
strelicama prošišan, bio je isto tako
„mio i slavan — sin slavenski"
(u pismu pape Ivana VIII), kao najtipičniji antizapadnjak, koji se „nije bavio politikom", pak ga je naš Branimir, koji se isto tako „nije bavio politikom", prošišao svojim „apolitičkim" strelicama i javio Papi Ivanu VIII, da je ubio Zdeslava, Svetome Ocu toliko
„milog i slavnog slavenskog sina Zdeslava".

Na Spasovdan 21. V 879, Sveti Otac Ivan VIII toj vijesti o „apolitičkom" kneževskom umorstvu „in parti-

bus infidelium" veoma se obradovao, podigavši svoje „apolitičke" ruke k nebu i blagoslovivši Branimira, svog isto tako „apolitičkog" „milog i slavnog slavenskog sina", i tako dalje, i tako dalje...

*

AGRAMERSKA NJEMAČKA ŠTAMPA

Joszipovich Imbro plemeniti Emerik, čuveni unionist, kupio je *Agramer Lloyd*, da tjera madžarsku politiku glásnim, slobodarskim, supranacionalnim, merkantilističkim parolama, upravo tako kao što je i Joseph Frank kupio *Agramer Presse*, da bi za madžarske pare pokrenuo borbu protiv bečke politike bana Ivana Mažuranića, sa radikalnim tezama Hrvatskog Državnog Prava na cjelokupnost i samostalnost svih hrvatskih zemalja pod Habzburškim Žezlom. Neka se vidi šta je Imbro Tkalac mislio o *Agramer Zeitungu*, pak da ne bude nikakve sumnje, kako je ta provincijalna, bijedna, tuđinska, kolonijalna štampa u malom gradu Agramu ogledalo sveukupne naše mizerije onog davnog perioda, o kome je A. G. Matoš pjevao zaista očajnički, na rubu moralnog samoubojstva, sasvim bez perspektive, nihilistički. Ta je štampa trovala i rastrovala pokoljenja, a osamdeset i sedam godišta ovakvog lista, kao što je *Agramer Zeitung*, pouzdano su vrelo za historiju kolonijalne bijede u kojoj je naš narod krepavao sve do sloma 1918, a da se ipak do dana današnjega nitko nije upustio u tu pustolovinu da o tome kaže dvije-tri ozbiljne riječi.

ANJOU

Odakle su se doklatili k nama i koja je to napuljska grana ove dinastije, koja riskira prijelaz na istočnu jadransku obalu s očitom namjerom da prodre do Du-

nava, da osvoji Ilirik i Albaniju i da obnovi Latinsko Carstvo? Da je tendencija anžuvinska bila protumletačka, to je jasno, a pitanje je tko ih je financirao i da li su se pojavili na našem terenu za račun Rima ili Firence?

Andrija III Mlečanin, sin Stjepana Posthumusa i Tommasine Morosini, jeste figura u mletačkim rukama. Poslije smrti Ladislava IV, baruni južnog plemstva ne će da priznaju legitimitet Venecijancu Andriji, smatrajući ga agentom mletačkim, što je doista i bio. Protiv Andrije III, kao mletačkog kandidata, Rim forsira kandidaturu Anžuvinca Karla Martela, kraljevskog madžarskog zeta. Zbog trajnih venecijanskih pretenzija na Dalmaciju, južno plemstvo smatra da će u Anžuvincima dobiti papinsku garanciju protivu Venecije, a Šubići, kao tada najrazvijenija feudalna grana, u tom su poslu, na čelu čitavog plemstva, najaktivniji.

U tom trenutku Šubići su već banovi, grofovi i protektori Splita, Šibenika i Trogira, a kada je Karlo Martel proklamiran kraljem Dalmacije, Hrvatske, Srbije i Bugarske (6. I 1291 u Aix-en-Provenceu), Šubići u tome vide logično pojačanje svoje protumletačke politike. Karlo Martel umire pet godina kasnije, 1296, a Bonifacije VIII daje Karlu Robertu sve pretendentske naslove, pa kad se Karlo Robert poslije Križevačkog sabora godine 1300, uz šubićevsku asistenciju, kruni u Zagrebu kao designirani kralj Hrvatske, Dalmacije, Srbije i Bugarske, ovo zagrebačko krunisanje svakako je fait accompli većega stila.

U okviru agonije Arpadove dinastije, jedna od komponenata, koja se javlja kao dominanta čitavog razdoblja, nesumnjivo je porast političke svijesti južnoga feuduma. Da madžarski boljari razvijaju spram toga otpor i da interesi sjevernih oligarha nisu podudarni s interesima hrvatskog plemstva, vidi se i po tome, što će

Karlo Robert na svom kraljevskom putu od Zagreba do Budima trebati punih osam godina (1308).

Ansambl ove anžuvinske drame (koju je Šenoa nastojao da obradi u svom predsmrtnom djelu): Gorjanski, Pališne, Horvati, Lackovići, Karlo Drački, Marija, smrt Elizabetina, bitka kod Gorjana, problem Zadra, uloga Kotromanića i Luksemburga, Elizabetinog zeta, pojava Ladislava Napuljskog sa svim obratima do Dobora, sve se to kovitla u opasnom vrtlogu između Mletaka, Budima i Rima. Dinastija Anjou postaje trajnim magnetom za promicanje vlastitih pretenzija južne aristokracije, koja se porastom političkog utjecaja razvija u feudum većega stila, sa pretenzijom proširenja svoje feudalne baze od Ostrovice i Bribira pa preko Bosne, Save i Drave sve do Srbije.

Dinastija Anjou nije se pojavila na istočnoj obali sa bijednim lokalnim ciljem da prodre samo do Zagreba i do Budima, nego da osvoji Bosnu, a preko Raške i čitav Balkan. Tu se politika kuće Anjou podudara s interesima Pape, jer su Arpadovci u posljednjoj svojoj, dekadentnoj fazi postali mletački agenti, a Papàstvo smatra Mletke otrovnicom od svih zmija najotrovnijom, tako da južni feudum, u zaštićivanju svojih najosnovnijih interesa, predstavlja negaciju ove arpadovsko-mletačke politike.

Odnos srpskih suverena, koji sklapaju saveze s Anžuvincima prodavajući za neke važne koncesije kao protuuslugu eventualnu katoličku konverziju svoje podaničke Pastve, govori o razvijenom merktantilnom stepenu političke svijesti srpskog feuduma, koji isto tako želi proširit svoje interesne sfere na zapad, jer mu je vlastita baza eksploatacije premalo unosna.

ATENTATI

Atentati su provala bijesa i slijepog temperamenta, divlji trzaji kad se vlastitom glavom plaća ovaj nesebeljubivi gest samouništenja; oni su snažan prodor lične volje jedne političke grupe koja nastoji da bi pred svijetom pokazala i svojim samoubilačkim gestom dokazala ništavnu vrijednost čitavog stanja fakata o koje je taj atentat povezan i čiju trulost žrtva atentata u trenutku ubojstva simbolički predstavlja. To je smiono poricanje i poništenje činjenica do ništice, to je obračun koji svršava smrću atentatora na mjestu ubojstva ili na stratištu.

Atentati, a naročito naši, bili su glasna osuda tuđinske tiranije i pouzdan simptom oboljenja, koje je pokazivalo sve znakove nemogućnosti daljnjeg trajanja, upravo više od toga: naši atentati bili su romantično poricanje čitavog kompleksa austrijskih preživjelosti tada već sklerotiziranih društvenih sistema, odbačenih iz perspektive više društvene i narodne svijesti. Doista burevjesnici, koji se javljaju pred grmljavinom i olujama što prijete da strovale čitava carstva u nepovrat, naši atentati zapravo su uvertira u kataklizmu 1914—18, kojom se bjelodano dokazalo da su sve te individualne žrtve bile tragične i potpuno neznatne epizode.

O atentatima na našem terenu pisalo se veoma mnogo na temelju citata učesnika i očevidaca, kao na temelju autentičnih svjedočanstava. Lav Trocki je o problematici Mlade Bosne progovorio pod Gaćinovićevom sugestijom temperamentno, sa fatalnim nepoznavanjem subjektivnih moralno-intelektualnih faktora, koji su u okviru atentatorske psihoze kod nas bili od preponderantne važnosti.

Teroristička atmosfera u Hrvatskoj, od Veleizdajničkog i Friedjungovog procesa preko balkanskih ratova sve do predvečerja katastrofalne 1914, puna je

simptoma pubertetske histerije južnoslovjenskog nacionalističkog šturma i dranga, više nalik na raspoloženja ruskih beletrističkih motiva oko 1905, nego na ozbiljno masovno revolucionarno htijenje. Niz neuravnoteženih ispada omladinskih, demonstracije, štrajkove, samoubojstva, zavjere i komplote, bježanja u Srbiju i tako dalje, treba uzeti kao previranje amorfne omladinske zbunjenosti, koja po mnogobrojnim utjecajima mnogim svojim postupcima pokazuje prefašističke simptome histeričnog šovinizma (*Lacerba*, Giovanni Papini, Marinetti, Vladimir Čerina, *Val*, *Vihor*, Barrès, Matošev barrèsizam, Mitar Mitrinović sa rasnom južnoslovjenskom misijom od narodne pjesme do Ivana Meštrovića, liberalno naprednjaštvo sa socijalističkom retorikom, masarykovština, supilovština itd.).

Iz ove maglene zbrke pali su meci protivu baruna Cuvaja, a poslije atentata javio se glas Stjepana Radića, koji je osudio ovo krvoprolića iz principijelnih razloga kao protuzakonitu, revolucionarnu, ilegalnu aktivnost protivu jednog legitimnog poretka, zaštićenog pozitivnim zakonima. Poslije Dojčićevog atentata na baruna Szkerlecza, kao hrvatskog bana, Stjepan Radić objavio je brošuru, koja je u onome trenutku smatrana moralnim i političkim skandalom, štampanim isključivo u tu svrhu, da bi se predsjednik Hrvatske Seljačke Stranke dodvorio kraljevskim ugarskim vlastima, koje u Hrvatskoj nisu vladale, kao što je poznato, ni parlamentarno ni demokratski. Pišući protivu ovog banskog neuspjelog atentata izravno, a protivu svih atentata u pacifičkom, tolstojevskom smislu ove riječi načelno, predsjednik Hrvatske Seljačke Stranke nije — grosso modo — imao nikakve druge misli, nego da se prikaže vladajućim krugovima u Pešti i u Beču kako je i on, na temelju svojih konzervativnih principa, u svakom pogledu „za Vlast sposoban" (Regierungsfähig). Tim svojim ispadom Stjepan Radić unio je golemu zabunu u emigrantske

redove u Americi. Govorilo se da je stvar bila financirana „odozgo“, a Dojčić je tu verziju poslije rata, u svojoj brošuri o atentatu protivu baruna Szkerlecza, uznastojao i dokazati.

Hrvatska Seljačka Stranka sa svojim predsjednikom na čelu ponijela se podjednako odiozno i u slučaju Sarajevskog atentata godine 1914, kada je — primjenjujući princip svog sveizlječiteljnog donkihotskog mirotvorstva — posve krivo historijski i oportunistički odigrala problematičnu ulogu, koja joj nije služila na čast. U slučaju drugog Vidovdanskog atentata, na princa regenta (1920), Hrvatska Seljačka Stranka parafrazirala je svoj pacifistički stav, u znaku potpune, pasivne lojalnosti. Lakajska i demagoški prozirna buka, koju je Seljačka Stranka podigla zbog prolijevanja „nevine ljudske krvi“, u slučaju atentata protivu baruna Szkerlecza, protivu austrijskog prijestolonasljednika i protivu princa regenta, našla se na istoj liniji terora što ga je čitav banski aparat baruna Szkerlecza, čitav aparat austro-madžarske policije godine 1914, pak i čitav aparat Krune razvio protivu svih principa građanskih sloboda.

ATILA

Ako je istina da je Atila razorio čitavu Panoniju, Meziju i Ilirik, ako je zaista kao munja prodro preko Tesalije sve do Termopila, ako je do temelja slistio više od trista gradova u Evropi, ako je kao strah i trepet svijeta nametnuo zlatne ucjene pederastima carigradskim i kastratima lateranskim, ako je to bio doista vihor pred kojim su se venecijanski ribari spasli kao žabe pred hunskom konjicom u blato svojih močvarnih laguna, ako su ti Huni, Tatari i Avari iz svoga glavnog grada Tokaja na Tisi zavladali čitavim svijetom, ako

je Atila doista jedna od božanskih komponenata koje čine historiju i našeg ukletog Ilirika, onda neka se pred tim vrhunaravnim objavljenjem pokloni čitava naša nauka, rezigniravši nad metodom jednostavne i logične zdrave ljudske pameti.

Kad bi Atila bio mogao imati na raspoloženju sva razaralačka sredstva današnjih velikih sila, kao što su tenkovi, avioni, hidrogenske bombe itd., jedva da bi bio uspio da razori trista evropskih gradova do temelja, a među njima i Singidunum, Širmium, Akvileju i Solin u jednoj jedinoj sezoni. Legendarnost Atiline pojave, mitska sjenka koja prati rasula i paniku onog davnog historijskog perioda, kada se umornim, prefinjenim i u svakom pogledu degeneriranim patricijima carstva nije više dalo riskirati život pod golom barbarskom oštricom, govori veoma uvjerljivo kako tatarske horde same po sebi, po svoj prilici, nisu bile tako silne te bi se pred njima bila srozala čitava Evropa, kao hrpa trulih jerihonskih zidina. Po relativnosti slabog otpora ti su konjanički čopori uspjeli spaliti sve što se pasivno predalo tatarskom nasilju, a ta sveopća abulija čini se da je znak visokociviliziranih vremena.

„BALKAN"

U momentu, kada su pravaši 1887, s Harambašićem na čelu, pokrenuli *Balkan*, oni se za naziv svog časopisa u perspektivnom balkanskom smislu zacijelo da nijesu odlučili bez nekog politički određenog kulturnog plana i razloga. U takvom patetičnobučnom pokretanju jedne literarne revije, koja se prije sedamdeset i više godina javlja na Sušaku, sa megalomanskim izgledima sve do Beograda i Sofije, svakako se objavljuje namjera za proširivanjem intelektualnih i političkih horizonata, da bi se tim idejnim osvajanjem prevladali

mnogobrojni provincijalizmi, onoga trenutka tako glasni, a za razvoj mentaliteta starčevićanskih pokoljenja sve do Prvog svjetskog rata 1914, istodobno, tako sudbonosni. Starčević je kumovao tim harambašićevskim omladinskim izletima u pjesničko jedinstvo Balkana, a Skerlić, u svome portretu starog manijakalnog propovjednika ekskluzivnog hrvatskog državnog prava, veoma je točno naslutio južnoslovjenskog integralca, kome je nerazmjerno više stalo do etničke cjeline, nego do regionalnih formalizama.

Kada se piše o *Balkanu,* u našim književnim osvrtima na taj časopis naročito se ističu „simpatije za Zolu“, da bi se tako naglasile napredne koncepcije malene grupe pjesnika poletaraca, koja se kod nas bori za naturalizam u vrijeme kada Zolino ime izaziva skandalozne reakcije po čitavom svijetu. Od „simpatija za Zolu“, koje se javljaju u *Balkanu,* kao znak živog interesiranja za probleme ukusa naše književnosti, nerazmjerno je važnija politička koncepcija tih balkanskih Zolinih simpatizera, koji će svi završiti kao književni brodolomnici, u kavezu kolonijane menažerije, kakva je u tome trenutku bila Kheunova Banovina. Jer kao simpatizeri „naturalizma“, ti pjesnici tipa kumičićevskog inaugurirali su kod nas jedan period književne mode, koja po svojim motivima i po svojoj fakturi još uvijek predstavlja početničku borbu s elementima pismenosti.

BARAKOVIĆ JURAJ

Preteča Pribojevića i Orbinija, Baraković je jedan od poklonika slovinskog zanosa od Panonije do Jadrana, a kao takav pjesničko svjedočanstvo narodne svijesti početkom XVI stoljeća. Na početku vijugavog i sporog toka naše književnosti ta svijest kod Barakovića

žubori kao izvor, a vilinski govor, kome taj ne pretjerano nadareni rodoljub prisluškuje u svome zanosu, za nas je palucanje kandila u mračnoj historijskoj davnini, a istodobno i kobno proročanstvo da će pjesničko svanuće od Barakovića, pa sve do Preradovićeve zadarske *Zore*, potrajati punih četiristo godina.

BARANJSKA REPUBLIKA

Kratkotrajna i naivna, ova liliputanska republika predala je dušu Gospodinu tjedan dana poslije početka svoje ovozemaljske karijere, to jest poslije izbora svoga predsjednika, koji je uskrsnuo u međunarodnoj političkoj zavrzlami kao Samozvanac, bez vojske, bez novaca i bez garancija. Očajnički pokušaj jednog dijela madžarskog proletarijata da spasi ma i jedno najneznatnije ostrvce od horthyjevskog bijelog terora, kada se je u smislu konvencija St.-germainskog mira SHS -vojska povukla s okupiranog terena, koji su velike sile priznale admiralu Horthyju kao sastavni dio madžarskog suvereniteta.

Sve machiavelističke kombinacije oko pečujske republike bile su osuđene na propast, jer nitko osim madžarskih emigranata nije bio zainteresiran da se na Dunavu stvori jedan suverenitet, koji bi bio zapravo eksteritorijalan, a madžarski politički emigranti (među njima nekoliko funkcionara Komune) bili su odiozni iz beogradske i pariske perspektive podjednako.

BECCADELLI LODOVICO

Nitko još nije prikazao njegove *Notizie storiche*, gdje govori o našim prilikama, ne bi se moglo reći s naglašenom antipatijom, ali isto tako ni s naročitom

sklonošću, te se ipak, uprkos svemu, vidi, kako se gosparski biskup u našem kozarskom ambijentu ne osjeća prijatno. Uvijek iznova ističe se njegova korespondenca s Michelangelom i Tizianov portret njegove slavne biskupske pojave.

Beccadellijeva prijateljska veza s Michelangelom, tako intimna, da veliki majstor tek što nije dodirnuo svojom besmrtnom nogom bijedno tlo slavne naše Republike, što se ipak, na golemu historijsku nesreću našeg naroda, nije desilo, i taj bezbrojno mnogo puta citirani portret Tizianov (za koji sam uvjeren da ga Tizian nije ni vidio), sve su to jeftine staklene šljokice na gospojinskim haljinama sa jedne davne kulturno-historijske svečanosti, na kojoj, nažalost, nismo bili uzvanici. Sve to, braćo moja, miriše po kiselom dimu našeg žalosnog seljačkog ognjišta: kao biva, i mi smo odžaklije, dopisujemo se s Michelangelom, a pengaše nas jedan Tizian...

BOROEVIĆ SVETOZAR

Kada je riječ o Boroeviću kao o voskovođi i nekom naročitom modelu naše „graničarske carske slave", trebalo bi ispitati kako je to zapravo bilo s njegovim sposobnostima vojskovođe? Da Glaise von Horstenau u monografiji austrijskog generalnog štaba *Oesterreich -Ungarns letzter Krieg* priča o Boroeviću superlative, a da talijanska vojnička literatura o njemu ne govori pozitivno, to je logično...

To, što se može reći o generalu Boroeviću kao o ličnosti, nije mnogo, ali nije baš ni mnogo simpatično. Kao komandant divizije u Košicama, poznat je tiranin, koga je na korzu korbačem do krvi izdevetala majka dvoje nezakonite djece, vanbračna supruga jednog infanterijskog majora, jer je spram nje kao spram „ne-

dostojne priležnice", koja nije u materijalnoj situaciji da isplati za oca svoje djece propisanu kauciju, bio zauzeo nadmen stav komandanta, koji ne će da joj iskaže dužnu društvenu počast.

Kao zapovjednik VIII praškog carskog i kraljevskog korpusa, eksponirao se politički u crno-žutom, slavenofobskom smislu, kao banalna policijska kreatura. Na Soči i na Doberdolu zloglasan graničarski krvnik, on umire u emigraciji kao habzburški legitimist. Počasni doktor zagrebačkog sveučilišta, ovaj Svetozar von Bojna bio je komandant divizioner našeg kolonijalnog VII hrvatsko-slavonskog domobranskog okružja godine 1908, u momentu bosanske aneksije i veleizdajničkog procesa, a kao takav narodna sramota.

BREZOVAČKI TITO

Vrijednost jezika Tita Brezovačkog ističu upravo oni naši komentatori, koji su na djelu dokazali kako nemaju baš nikakva sluha za regionalno bogatstvo zagrebačkog govora, koji umire pred našim očima. Kad se mjeri vrijednost stila tog komediografa u kapelanskoj sutani, Brezovački, nažalost, koji nije bio pjesnički nadaren, zaista nije ostavio ni jedne scene, na temelju koje bi se moglo zaključiti obratno. Kad se ističe invencija njegovih fraza, neka se ti tekstovi usporede sa stilskom uobraziljom kapucina Zagrepca ili stenjevačkog župnika Mikloušića, pak će se pokazati kako se Brezovački izražava neinvenciozno, povodeći se za najsvakodnevnijim frazama grubog pučkog jezika, bez stvaralačke fantazije. Komediografsko svjedočanstvo njegovih scena ne uzdiže se iznad svakodnevnog prosjeka do punoće samonikle, izvorne fraze ni jednog trenutka. Provincijalno umiranje jednog žargona, koji kod Pavla Štosa prelazi u žalobnu kantilenu nemoći,

kod Brezovačkog zvoni glasom grube farse. Izraz jednog Mikloušića ili Kristijanovića blista kao primjer visokoodnjegovane govorne fraze književno obrazovnih društvenih krugova, koji načinom svog izražavanja uživaju u baroknoj kićenoj etiketi retoričnog bombasta, u ono davno sito i glupo doba.

BUČIĆ MIHAJLO

Preko ovozemaljske pojave Mihajla Bučića pružila se histerična kontrareformatorska sjenka Franje Fanceva, prijeteći mu raznovrsnim dvosmislenim aluzijama do dana današnjega. Bio je kalvin, a kao takav u sukobu sa susedgradskim Tahijem i njegovim sinom, istaknutim lutoranima. Gonili su ga gdje su stigli, lutorani i kontrareformatorski zagrebački biskupi podjednako, a taj kalvin vodio je jalove bitke na dva fronta godinama, ratujući zaista doslovno s maglama i preoravajući metafizičke oblake savršeno bezizgledno. Bio je propagandist jedne a priori izgubljene koncepcije, koja nije imala baš nikakvih izgleda, da u ovoj zemlji, na turskoj granici, u ovom zakutku oko Kupe i Bednje, poprimi bilo kakve stvarne organizacione razmjere. Propovijedao je, borio se, pisao je i štampao knjige čitavog života, odgovarajući pred crkvenim sudovima i stradavajući kao izopćeni odmetnik, trajno u neizvjesnosti, nikad ni trenutka siguran za svoj krov ni za koru hljeba.

Kakve su to apostaze morale biti tako duboke i kakvi su to potresi gonili ove jadne ljude na tako fantastične podvige, o kakvim se moralnim pobunama radilo, koja su to bila tako uznemirena uvjerenja te su se potpuno osamljeni i izolovani pojedinci profila Bučićevog borili sa vjetrenjačama tako tvrdoglavo i tako ustrajno, teško je danas, poslije toliko mnogo godina,

prosuditi bez neke stvarne dokumentacije. Jedino je izvan debate: naša akutna klerikalna antipatija protivu ovih davno već nestalih kalvinističkih i lutoranskih pokojnika bila bi stvar potpuno suvišna a pomalo i smiješna, da još uvijek nije nabijena akutnom mržnjom slijepog prozelitizma, zakrinkanog kao da se podudara s narodnim programom.

DAVORIJE

Pedesetih-šezdesetih godina prošlog stoljeća, u okviru bijednih naših neprilika, balovi bili su jedini način takozvanog masovnog buđenja narodne svijesti — en miniature, kada je naša intelektualna krema, pjevajući sve do svitanja kako „zora puca“ i kako će, prema tome, „biti — dana“, pretvarala gala-plesove u najbanalniju hrvatsku krčmu. Kult balskih budnica i davorijâ traje sve do pod konac stoljeća, a bijedom tih naivnosti, kakve su u omjerima austro-madžarskog zuluma predstavljale ipak neku vrstu nacionalističkog političkog otpora, nije se pozabavio nitko.

Da je u eri nasilne ungaro-germanizacije, kada je švapčarenje postalo zarazom, i takva nevina pjesma, kao što je Badalićeva *Ja ne znam što je majka mila* (u Hatzeovoj instrumentaciji), mogla poprimiti simbolično značenje tužaljke nad mrtvom materinjom riječi, dalo bi se objasniti izobličenjem ljudskih odnosa, kao jednog od luckastih dokaza, do kakvih sve travestija dovodi tuđinska tiranija, kada je zavladala zaostalim i bijednim narodima.

DOMINIS MARKO ANTONIJE

Godine 1606 M. A. Dominis piše o ispraznim političkim pretenzijama „Rimskog Dvora“ kao o odioznoj svjetovnoj vlasti, koja predstavlja negaciju evanđeoske

misli, ne podudarajući se ni po čemu sa duhom Svetoga pisma. Svojim publicističkim ispadima M. A. Dominis, dodirujući sva otvorena pitanja, koja u velikoj političkoj diskusiji tresu Evropom već više od osamdeset godina, ulazi u bilateralnu borbu između Rimskog Dvora i Protestantskoga Sjevera s jedne, a Anglikanizma s druge strane. Kada u Veneciji vodi pregovore s engleskim poslanikom, on je već ugrožen u svojoj egzistenciji i njemu prijeti smrt sa protestantske i sa rimske strane podjednako. Kakve su veze između Dominisa i Engleske kao zemlje, od kojih papski Nuncije želi da ga odgovori, kakva neposredna pogibelj prijeti Dominisu da se spasava u Švicarsku na bijegu pred protestantima, koji su to elementi njegovih ponovnih, ne manje žestokih anticezaropapističkih filipika, njegovih ranijih odmetnuća, krivovjerstava i sezonskih obraćenja, teško bi bilo odgonetati. U biti svi sukobi toga čovjeka sa biskupima, sa kaptolima, sa rimskom kurijom, s anglikancima i sa protestantima svode se u posljednjoj konzekvenci na novac, a s druge pak strane, njemu zaista prijeti lomača, na kojoj će ga na kraju simbolično spaliti poslije smrti kao lutku. Bio je srebroljubac istina, bio je dvolična ulizica i opasan protivnik svega što se u Iliriku javlja kao uskočka, slavenska pobuna, ali ni ta formula ne objašnjava nam potpuno njegov karakter, jer čovjek, koji sto i pedeset godina ispred Newtona otkriva spektar, nije živio isključivo samo za zlato od ovoga svijeta.

DRAGIŠIĆ JURAJ

Olujno i dramatsko predvečerje Reformacije javlja se u životu gotovo svih civiliziranih zapadnoevropskih naroda kao historijski datum, od koga počinje nov pe-

riod u protestantskoj i kontrareformacionoj evropskoj zoni. S obzirom na vjekovno trajanje bosanskog bogumilstva, kao tipičnog nonkonformizma protivu političke i aristokratske crkvene hijerarhije, buntovna sklonost u obliku neprikrivenih simpatija za humanistička raspoloženja „antikurijalne" naravi (u slučaju Pico della Mirandole, a naročito u slučaju Savonarolinom) javlja se kod Dragišića kao zakašnjeli odraz patarenstva njegovog bosanskog zavičaja. Dragišić je bio nesumnjivo neka vrsta zakrinkanog buntovnika, nonkonformista sa humanističkim simpatijama, trajno uznemiren pitanjima koja uzbuđuju savjest svijeta, a kako ga taj nemir prati sve do smrti, čini se da je buntovništvo jedna od osnovnih komponenata njegove naravi.

Dragišićev stav u odbranu Reuchlina, u trenutku kada su evropski duhovi bili dramatski uzbuđeni, nije samo stav orijentalista. Ingeniozan pamflet *Litterae obscurorum virorum* jedno je od glasnih svjedočanstava, prvi zov trube na veliku bitku, a za nas je zanimljivo da je netko od „našijenaca" u tim bitkama učestvovao na strani Reuchlina, već u predvečerje požara. Trajne Dragišićeve simpatije za razornu laičku kritiku crkvenih svetinja mogu se objasniti i time da je stigao iz jedne patarenske provincije, već u djetinjstvu prožet zajedljivim antipapističkim kriticizmom, kakav se njegovao po bosanskim bogomoljama kao svakodnevna molitva za pobjedu nad rimskim i carigradskim đavlom.

DŽIVO BONA

Rođen 1591, DžIvo Bona prestao je njegovati svoju liriku već dvadesetih godina XVII stoljeća, tako reći na početku svoje književne karijere. Prema tome: dok se nije još bavio ozbiljnim poslovima, tjerao je pjesničku rabotu za vlastitu razbibrigu kao diletant. Pred

pobožnim našim poznijim kontrareformatorskim pokoljenjima obezbijedio je svoje pjesničko ime *Mandaljenom Pokornicom*, premda mu ta nesretna *Mandaljena* nije drugo do najispraznija programatska retorika, nerazmjerno manje vrijedna od njegove ljubavne lirike.

Dživo Bona pjevao je o svojim ljubavnim inspiracijama kao o „korablji od koralja", i o zlatnim pramovima svojih ideala: „Vi daždeći tiho i blago vrh snježanja bijela vrata" tako, da se je u „veselim tminama" svoje poezije, u blaženim nokturnima smionih snova, na trenutke doista vinuo do čistog tona lirske kantilene, koja — uprkos tome što je nošena modom vremena — sadrži u sebi ipak sve elemente žive poezije. Trebalo bi analitički posvetiti ozbiljnu pažnju toj poeziji upravo tamo gdje su pjesničke slike Dživa Bone žive, gdje se riječ podudara sa doživljajem u punoći izraza, koji ni danas nije sasvim mrtav, bez obzira što se radi o odrazu poznatih ili nepoznatih modela. Kultu pravih lirskih instrumentacija trebalo bi posvetiti punu pozornost zato, jer je čitava naša književna panorama prenagomilana masom neznatnih detalja i jeftinih bazarskih rekvizita.

HRVATSKI BIDERMAJER

Kod nas se govori o bidermajeru s provincijalnim prizvukom čuđenja, kao da se radi o nekoj stilski zaista naročito uzvišenoj vrijednosti, dostojnoj ne samo priznanja nego i divljenja. Bez obzira na to što je naš domaći bidermajerski stil provincijalna, bečka varijanta francuskog građanskog stila, i bez obzira na to što je dopro do nas u jednostavnoj, moglo bi se reći pripitomljenoj formi skromnih razmjera, sve što imamo u devetnaestome stoljeću od neke kulturnohistorijske vri-

jednosti podudara se s vremenskim rasponom tog filistarskog stila.

Bidermajer, kao imaginarna ličnost, kojom je L. Eichrodt simbolizirao tip dobroćudnog, blesavog malograđanina, političkog filistra, pokornog podanika, zatucanog provincijalnog meštra školnika, predstavlja zapravo neku vrstu sprdnje. Doputovavši k nama iz Beča i Graza, ova se riječ udomaćila i povezavši se s pojmom ukrasa, pokućstva, predmeta umjetnog obrta u raznim materijama, postala je formulom za objašnjenje načina i mentaliteta onog koulturnohistorijskog kruga, koji se vremenski podudara s ilirskim buđenjem narodne svijesti, muzike, poezije i slikarstva (Lisinski, Karas, Felbinger, Vraz itd.).

U romantičnom periodu rađanja naše filistarske civilizacije, butigari, kramari, trgovčići, provincijalna birokracija i zaostalo bijedno plemstvo postaju modelima dekorativnog slikarstva, kada portret prestaje da bude monopolom viših društvenih slojeva. Likovi novog građanskog društva nisu više patetične pojave aristokratskih pređa, u grimizu i u oklopu; slikarstvo ne zvekeće više oružjem. Na platnu nema više plavokrvnog patosa: to su krezube realističke babuške i gospoda kojima je jedina zabava burmutica; u poeziji to su *Đulabije* i ljubavna lirika bana Jelačića, a u politici vladavina Bachovih nemškutara, dvoglavih carskih orlova i švapčarenja, da bi se poslije Khuena pretvorila u dosadnu melasu austrokroatizma, sa filistarskim kultom altfaterštula, cukerdoza i jauzna, sa lincer-kolačima i melanžom sa šlagobersom.

JOZEFINIZAM

Odakle izrazita, postojana i glasna antipatija spram Baltazara Krčelića, koji nam je prikazao naše „aristokratsko XVIII stoljeće" — iza kulisa? Smatrati ovog

nesretnog zagrebačkog kanonika „narodnim odrodom i slugom jozefinizma", to je formula u stilu naših historiografa, koji i danas još, iz svoje kaptolske perspektive, gledaju na „jozefinizam" kao na masonsku sablast, koja akutno prijeti njihovim „pavlinskim krovovima".

Josip Drugi, „zatornik hrvatskih zakona i običaja", prikazuje se i danas, gotovo dvjesta godina kasnije, kao Lucifer, koji je hrvatsku narodnost osudio na smrt po planu svog germanizatorskog centralizma, političke opasnosti po „zakone i običaje Hrvatskog Sabora" tako akutne, da se dvjesta godina kasnije o njoj govori još uvijek podjednako strastveno.

Da su „hrvatski zakoni i običaji", to jest „zakoni i običaji Hrvatskog Sabora" u XVIII stoljeću negacija hrvatskih narodnih interesa, da se podudaraju s interesima madžarskog reakcionarnog provincijalnog plemstva, u prvome redu, i da predstavljaju (uz neke naročite „privilegije", kao što je zabrana lutoranstva i kalvinizma na terenu Kraljevine) čitav perverzno priglupi sistem feudalnih preživjelosti, i na kraju, da u ono davno jozefinsko doba kao i danas znače nepismenu tromost duha i svijesti, koja ne će da se makne iz svoje umišljene shizoidne plavokrvne zaostalosti, to je izvan sumnje.

Do danas nitko nije imao smionosti utvrditi: da nije bilo jozefinskog centralističkog nasilja, koje je otupilo grofovsku madžarsku megalomaniju, tri banske bijedne ungarofilske šljivarske županije, kao „reliquiae reliquiarum" horvatskih Venda i Turopoljaca, bile bi pale pod udar madžarskog feuduma, i već bi se koncem XVIII stoljeća bilo dogodilo ono, što su madžarski grofovi uznastojali da izvrše dva do tri decenija kasnije, kada Kossuth godine 1848 na geografskoj karti nije htio „primijetiti Hrvatsku".

KARDINAL PIETRO BEMBO

Ni jedan od historika naše književnosti nije mu posvetio pažnju koja mu pripada po ulozi koju je odigrao u okviru naše, nazovimo je tako, književne civilizacije. Kardinal Pietro Bembo spada u galeriju onih lica, koja su kod nas kvarila ukus pokoljenjima. Čitavo stoljeće našeg postpetrarkizma stoji u znaku ovoga poete, koga citiraju svi, a ne poznaje nitko.

KOLONAT ILI PROZELITIZAM

Piše se (već više od sto godina), ne pretjerano duhovito, sa trajnim tremolom pseudosentimentalne rodoljubive naricaljke, koliko li je stradavalo naše slatko Pravoslavlje od austrijskog latinskog klera, kao da se u tim stradanjima i nasilju radi o nekim vječnim duhovnim vrijednostima, koje Latini hoće da satru kao naš djedovski amanet i narodnu svetinju, trajno ugrožavanu aždajom latinskog obraćenja.

Sve su te teze o opasnostima pokatoličenja idealističke. Istina je: habzburška monarhija bila je katolička satrapija par excellence, a kao takva ona predstavlja principijelnu negaciju bilo kakve varijante grčkoga pravoslavlja, pak prema tome, razumije se, i srpskog. Promatrano, međutim, historijski egzaktno, u okviru austrijskih vjerskih nasilja nije se radilo ni o kakvim moralnim ni duhovnim kategorijama metafizičke konverzije, nego o kolonatu.

Emigrantske mase iz turskih južnoslovjenskih provincija, mahom pravoslavne, stižu na sjeverne obale Save i Dunava — ex partibus infidelium — kao šizmatičke, ali isto tako kao mase, koje su stigle ispod turske okupacije kao grupe inostranih slobodnih građana, koji nisu kmetski podređeni austrijskom kolonatu.

Predstavljajući u tom pogledu, u okviru feudalne strukture, tijelo strano i odvojeno, koje kao privilegirano odudara od feudalnog sistema kmetskih davanja, kojima su podvrgnuti svi austrijski podanici bez izuzetka, te emigrantske mase postaju socijalnim problemom, čija je vjerska strana bila samo od drugorazredne važnosti. Ne treba zaboraviti da je latinska Crkva u Austriji feudalnoaristokratska ustanova, koja živi od kmetovskih dažbina, od tlake i od kolonata, a kao takva eksploatatorska vlast koja svim sredstvima nastoji kako bi mase bjegunaca iz turskih provincija kolonizirala i podredila svom feudalnom imperativu.

Antagonizam spram emigrantske mase pravoslavnih šizmatika, koji se spasavaju na austrijski teren u XVII stoljeću, objašnjava se feudalnoklasnim protuslovljem: bjegunci s juga od Save i Dunava spasavaju se pod grofove austrijske kao slobodni građani, a austrijski feudum odnosi se spram tih inostranaca došljaka negativno, kao principijelan protivnik svih njihovih sloboda, autonomija i privilegija.

Poslije uzmaka Turaka na jug od Save i Dunava glavni razlog svih ustanaka i pobuna na austrijskoj granici leži u pitanju kolonata nerazmjerno više nego u pitanju pokatoličenja ili konverzije. Latinska crkva u podjarmljivanju turske raje asistirala je austrijskom feudumu, a što se duhovnih vrijednosti tiče, ona je tim dekorativnim frazama samo zakrinkala pravu i osnovnu svrhu svoje misionarske djelatnosti.

KHUEN I KURELAC

Riječ je prije svega o Kurelcu, a posebno o Khuenu. Kad se već dopisujemo, bilo bi logično da se naše dopisivanje razvije do metodičke studije o Khuenu i o khuenovštini.

U uvodu, odmah, da pređem na meritum, predlažem da se sve što je izrečeno o „nijemim grbovima" briše ili da se obradi — ab ovo, kako bi svakome od naših čitalaca bilo jasno o čemu se zapravo radilo u okviru ove afere — o grbovima. Ne znam da li smo se o ovoj aferi već raspisali (izravno ili neizravno), jer bi, prije svega, baš one skandale, koji su bili pomalo i krvavi, trebalo temeljito prikazati. Kada se usput spominje da je neposrednim povodom Khuenovu imenovanju za hrvatskoga bana bila ova afera s „nijemim grbovima", pitam se ima li danas netko živ koji ima samo i najbljeđeg pojma kakvi su to „nijemi grbovi" bili, kakvi su to natpisi na tim „nijemim grbovima" izazvali demonstracije, da li su bili madžarski ili hrvatski, da li su bili u duhu Nagodbe od godine 1868 ili ne, i, na kraju, zašto su brisani? Pitamo se što predstavljaju u hrvatskoj političkoj historiji ovi „nijemi grbovi", i prema tome treba da na početku, u uvodu, damo jasno objašnjenje u obliku činjeničnog prikaza.

Budući da je nepodijeljeno i sveukupno javno mišljenje hrvatskog naroda bilo uvjereno da je Ugarsko -hrvatska nagodba od 1868, a naročito pak revizija te Nagodbe, pet godina kasnije (1873), jedna vrsta očitog i nedvoumnog političkog nasilja, i, prema tome, da je sama „Nagodba" sa svim svojim emendacijama klasičan primjer političkog terora, trebalo bi naročito naglasiti da se ovaj beskompromisni otpor političke svijesti u protunagodbenjačkom smislu prodorno objavio u Hrvatskom Saboru, tako da je brisanje madžarske varijante sa grbova bila kompromisna gesta sa strane vlasti.

Kad se govori o Mažuraniću da je bio „bečki orijentiran", a o njemu se piše stereotipno da je bio „bečki čovjek", onda valja naročito naglasiti, da je Mažuranićeva bečka orijentacija bila uglavnom protumadžarski uslovljena i motivirana. Između Beča i Pešte, u

vječnoj dilemi, bolje, u začaranom krugu ove problematike, vrti se čitava hrvatska politika promadžarska ili antimadžarska, probečka ili antibečka od Mažuranića pa preko Khuena sve do Riječke rezolucije i sve do sloma Koalicije i nestanka Austrije (1904—1918).

Naravna stvar da „banovanje antinagodbenjaka Mažuranića — nije moglo poboljšati ove odnose", naime, odnose hrvatsko-madžarske, jer logično da banovanje Mažuranića, kao dvorskog čovjeka, u bečkom centralističkom smislu, ove odnose — već samo po sebi „poboljšati nikako nije moglo...". Osim toga, sasvim uska, trojednokraljevinska ili, još bolje, banovinska regionalna formula, da li je netko „nagodbenjak" ili „antinagodbenjak" za hrvatskog saborskog perioda 1868—1918, danas ne govori ništa i ne može poslužiti kao objašnjenje onih zapletenih prilika i odnosa.

Hoćemo li svesti definiciju dolaska Khuenovog na hrvatsku bansku stolicu na konstataciju takozvanog enciklopedijskog tipa, treba da zahvatimo u problematiku mnogo dublje od našeg prikaza, kada smo Khuenov dolazak na vlast objasnili kao „neku vrstu kaznene ekspedicije, koja je imala obuzdati Nezavisnu narodnu stranku i Stranku prava (Ante Starčevića), kao protagoniste hrvatske protumadžarske politike" itd.

U prvoj političkoj fazi tzv. banovinske civilne administracije (neposredno poslije razvojačenja Granice), Khuen predstavlja nezakrinkani pokušaj kolonizacije Hrvatske, kao zaostale seljačke zemlje. Na temelju svog određenog jasnog i neuvijenog programa beskompromisne madžarizacije, s neprikrivenom namjerom da slomi hrvatsku opoziciju coûte, que coûte, Khuen je uznastojao, slavonski feudalac i sam, da pretvori regionalno slavonsko raspoloženje u posebnu „slavonsku nacionalnu svijest", pa se čak bavio idejom da „glavni grad Trojednice" preseli u Osijek. Khuen je metodički zaveo režim protuzakonitog nasilja, on je s izravnim

policijskim terorom proveo nekoliko saborskih izbora, on je sveo broj zastupnika u Saboru od 110 na 88, pojačavajući nadasve premoćan utjecaj virilista, i tako stvorio saborski mehanizam za legalizaciju najgrublje tiranije. Pošto je uveo novi saborski poslovnik sa proširenim pravima predsjednika, on je u Saboru praktično spriječio svaku ozbiljniju aktivnost opozicije, on je ukinuo porotu za štamparske prestupke, on je drastično plijenio opozicionu štampu, on je zabranjivao bilo kakvu slobodnu skupštinu i sastanke opozicionih stranaka, a autonomno činovništvo u upravi i u sudstvu on je pretvorio u poslušno roblje, direktnim materijalnim uništavanjem egzistencija. Khuen je sveo autonomiju Sveučilišta na nivo najništavnije sprdnje, on je tu autonomiju, otpuštanjem čitave grupe profesora (A. Frankija, Koste Vojnovića, Frana Vrbanića itd.), praktično slomio, on se otvoreno neprijateljski oborio na rad Jugoslavenske akademije, na Strossmayera, poznatim sekvestrom đakovačkog biskupskog vlastelinstva. A što se najkobnije strane njegove političke uloge tiče, on je metodički svijesno produbio raskol između grčke i latinske vjeroispovijesti, i u onom periodu fermentacije mentalitetâ, kad su se srpski pravoslalvni krajišnici prvi put pojavili u Saboru u sukobu sa hrvatskim katoličkim graničarima, on je uspio da od svojih korumpiranih srpskih saborskih zastupnika sa predstavnicima isto tako korumpirane hrvatske inteligencije stvori i osigura svoju saborsku većinu...

A kad je već riječ o „nijemim grbovima“, a u vezi s Franom Kurelcem, preporučam u tekstu neke dopune. Zbog svog demonstrativnog ispada, kad je nasred Markova trga izviždao protagonista madžarske Nagodbe bana baruna Levina Raucha, Frano Kurelac otpušten je iz službe, da bi bio demonstrativno izabran za člana Jugoslavenske akademije. Kao učitelj hrvatskog jezika na riječkoj gimnaziji, gdje je učiteljevao pet godina,

on je protjeran sa Rijeke isto tako politički nasilno. U znak poštovanja, Strossmayer je dao Ivanu Rendiću da izradi njegovu bistu, pa kad se Kurelac 17. VI 1874 zaputio u Akademiju da prisustvuje otkriću svog vlastitog poprsja, onesvijestio se na uglu Bregovite ulice i Ilice i, prenesen u bolnicu, umro.

SUTLA

O, Sutlo moja, i bolji si članak zaslužila! Uvijek jedno te isto: nedosljedno, površno, prazno, bezidejno, neinformativno.

Kada je riječ o tome da neka rijeka negdje izvire, a gdje joj je izvor o tome se ne govori, onda bi logično bilo da se istakne i gdje utječe, i, prema tome, u slučaju Sutle, da se navede kako izvire na južnoj padini Macelja, a da utječe u Savu kod Mokrica, a ne kao što je rečeno, da se ulijeva oko tri kilometra sjeveroistočno od Bregane. Jer, prije svega, kakva je to koordinacija „tri kilometra sjeveroistočno od Bregane", kad je Bregana potok, a tek od 1956 industrijsko naselje. Pitamo se u vezi s tim, da li utok Sutle u Savu leži tri kilometra sjeveroistočno od utoka potoka Bregane ili od nedavno sagrađene fabrike, koja se nalazi s onu stranu granice slovenske republike?

Kada se govori o Sutli, trebalo bi reći i to kako Savska depresija između Gorjanaca i Medvednice predstavlja geografski prodor koji se zove Vrata Balkana. Tu umiru Alpe i počinje Balkan od svih desnih pritoka Save pa sve do Kupe. Tu se otvara dunavska nizina, a Sutla je granica Norika i Ilirika, istočnog alpinskog kompleksa i Panonije, i od svih evropskih granica Sutla je jedina stalna granica još od rimskih dana i od Franačkog carstva i Bizantije.

Na Sutli prestaje kasnije Istočna Marka, a na njenoj lijevoj obali počinje nevjernička, barbarska manihejska zona. Sutla je u XVI st. postala granicom Austrijskoga Carstva i Hrvatske, od madžarskih kraljeva pa sve do Habsburga, za turskih ratova, sve do propasti Austrije.

Što znači „slikovita sutjeska između Kumrovca i Klanjca“ koju markira Sutla? Ovaj klanac Slovenci zovu „Soteska“, a na hrvatskoj strani zove se „Zelenjak“, pa i o Zelenjaku moglo se nešto reći, s obzirom na Mihanovićevu poemu *Lijepa naša*, koja je doživjela čast da se pjeva kao hrvatska himna.

„U novije vrijeme dolinom Sutle izgrađena je željeznička pruga do Kumrovca“. Pitamo se kakvo je to zagonetno vrijeme ovo „novije vrijeme“, i kakva je to pruga do Kumrovca, kad ne navodimo da počinje od Dobove, a da je planirana preko Rogaške Slatine na Zidani Most, do čega ne će po svoj prilici doći u dogledno vrijeme, jer se to kosi sa takozvanim specifičnim republičkim interesima. Ovo „novije vrijeme“ moglo se bez većeg rizika navesti i kao Titovo, jer je poznato da je T. rođen baš u Kumrovcu, na završnoj postaji svoje željeznice, o kojoj je po svoj prilici već kao dječak maštao.

Od mira u Paderbornu 817, pa do bečke deklaracije 25. III 1961, i do stvaranja NDH, gradovi Rann i Gurkfeld postali su progranični stupovi Njemačkog Carstva. Rann an der Gurk još je jučer bio baluardo strategico na krvavoj granici. Osim toga, da se ne zaboravi: Sutla kao historijska granica između interesne sfere austrijskog feuduma još od *Conversiae Caranthanorum* i između salzburških biskupa i hrvatsko-madžarskog kraljevstva razdvajala je vjekovima dva svijeta, a ovaj razmak predstavlja i danas jednu od naših socijalističkih antinomija.

KAZALO

A

IMENA

B

C

Č

Ć

D

G

H

K

N

Nj

O

P

Q

R

S

Š

SADRŽAJ